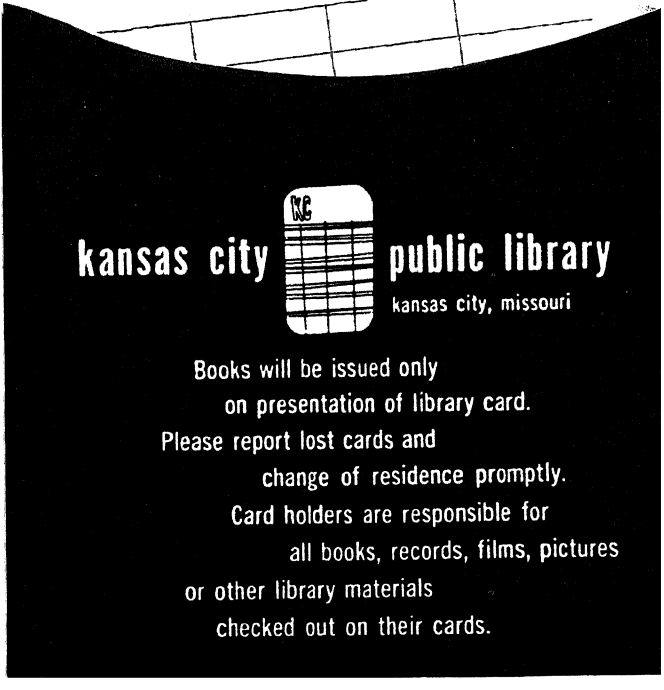
780.92 B415ro-4 70-60866
Rolland
Beethoven's ...

70-60866
780.92 B415ro-4
Rolland $10.00
Beethoven's Meisterjahre



KANSAS CITY, MO PUBLIC LIBRARY
0 0001 4513405 2

DATE DUE

10/10			

ROMAIN ROLLAND

BEETHOVENS MEISTERJAHRE

VON DER EROICA BIS ZUR APPASSIONATA

Mit 29 Bildtafeln und einem Faksimile

IM INSEL-VERLAG · LEIPZIG
1930

Beethoven — Les grandes époques créatrices

De l'Héroique à l'Appassionata

Übertragen von Th. Mutzenbecher

EINLEITUNG

NACH einem kampferfüllten Leben hat Beethoven über das Grab hinaus noch ein halbes Jahrhundert weitergekämpft, in dem Himmel des Geistes, wo hoch über unsern Häuptern unsre Götter ewig miteinander ringen. Seine Diadochen, voran als Poliorketes Richard Wagner, haben die Schlacht für ihn gewonnen, und im nächsten halben Jahrhundert war die Welt seines Sieges voll. Jetzt neigt sich die siegreiche Herrschaft des Saturn dem Ende zu; noch aber will kein Jupiter sich zeigen.

Die Gestirne ziehen ihre Bahnen; wir, ihrer selbst ein Teil, werden mitgerissen in ihren Lauf und haben nicht die Macht, ihn zu beschleunigen oder aufzuhalten. Es ist unser herrliches Los, ihn mit frommer, männlicher Lust zu schauen und seine Gesetze zu deuten.

Die nach uns kommen, sind an das rollende Rad der Zeit gebunden wie wir. Aber sie bilden sich ein, nur das Vergangene sei vergänglich gewesen, und zu ihrer Mittagsstunde stehe auf der Uhr des Geistes der Zeiger still. Wie sollten wir nicht über solchen Kinderglauben lächeln! Diese Jüngsten hegen den Wahn, ihre neue Losung tilge für alle Zukunft die alte aus und bleibe selbst unaustilglich stehen. Dabei merken sie nicht, wie, während sie noch reden, das Rad weiterrollt und sie selber schon bis ans Knie in den Schatten der Vergangenheit untergetaucht sind.

Wir aber wollen uns aufschwingen über dies Schattenreich. Alles vergeht, das wissen wir wohl. Wir, und ihr auch. Alles, woran wir glauben; alles, was wir leugnen. Sonnen sogar. Aber aus

10.00

KANSAS CITY (MO.) PUBLIC LIBRARY
7C60866

der Ferne der Jahrtausende senden sie immer noch ihr Flammenzeichen durch die Nacht. Aus der Ferne der Jahrtausende fällt der Schein längst erloschener Sonnen auf uns.

Noch einmal sollen meine Augen den Glanz der Sonne Beethoven schauen, und ich will aussprechen, was er uns und einem ganzen Jahrhundert gewesen ist. Heute verstehe ich es besser als vor Jahren, da ich ihm mein Jünglingslied sang. Denn damals kannten wir kein andres Licht als ihn.

Heute hat uns der Gegensatz zwischen zwei Zeitaltern – der Krieg war weniger die trennende Kluft als der Markstein am Kreuzweg, an dem viele Läufer zusammengebrochen sind – die volle Selbsterkenntnis gebracht. Wir wissen nun, wer wir sind und was wir lieb haben. Ich liebe, also bin ich. Und ich bin das, was ich lieb habe.

Wir waren von Kind auf gewohnt, ohne Arg in unserm geliebten Beethoven zu leben und uns in seinen Träumen mitzuwiegen; daß aber die Faser zu solchem Traumgespinst nur einmal auf Erden wächst, haben wir nie bedacht. Heute erleben wir nun, wie ein andres Geschlecht sich von der Musik loslöst, in der unsre innere Welt ihren Ausdruck gefunden hatte, und erkennen, daß diese Welt nur eins von den Reichen des Geistes war. Darum ist sie freilich nicht weniger schön. Wir haben sie auch darum nicht weniger lieb. Im Gegenteil, nur noch lieber. Erst heute unterscheidet unser Auge ihre Grenzen, den abgeschlosenen Umriß der Weltherrschergestalt, vor der wir „ecce homo!" sagten. Das ist in jeder Periode der Menschheitsgeschichte ein andrer. Jede Zeit hat ihren eigenen Inbegriff alles Menschentums, ihren Gottessohn, und sein Blick, sein Tun und Lassen, das Wort, das durch seinen Mund geht, sind Gemeingut von Millionen. In Beethovens ganzem Wesen – in seiner Art, zu empfinden und die Welt in sich aufzunehmen, in der ihm eigentümlichen Form des Verstandes und des Willens, in den Gesetzen seines Schaffens, in seinem Ideenkreis ebensowohl wie in der Beschaffenheit seines Körpers und in seinem Tempera-

ment – stellt sich ein Stück europäischer Geschichte dar. Nicht, als hätte sich die Zeit nach seinem Bilde geformt. Gleichen wir ihm, so tun wir es, weil wir Fleisch von seinem Fleisch sind. Er ist nicht der Hirt, der die Herde vor sich hertreibt. Er ist der Leitstier, der voranschreitet.

Wenn ich ihn zeichne, so zeichne ich die Schar, die ihm folgt. Unsere Zeit. Unser Ideal. Uns selbst. Uns und unsre Genossin, die Freude, die uns wunden Fußes begleitet. Das ist nicht die satte Freude derer, die im Überfluß schwelgen, sondern die Freude der Tapferen, die mühsam streben und sich bewähren, die das Leiden überwunden, sich selbst gebändigt und das Schicksal unterworfen, an sich genommen und fruchtbar gemacht haben.

Und ihn schildere ich als den mächtigen Leitstier: die Stirn emporgeworfen und alle vier Hufe auf den Felsen gestemmt, im Blick die ungezähmte Natur – ich erinnere an Höfels Stich nach der Bleistiftzeichnung von Létronne –, so steht er über dem Abgrund und läßt seine Stimme gewaltig über die Zeit hindröhnen.

Oktober 1927

ROMAIN ROLLAND

ERSTES KAPITEL

DAS JAHR ACHTZEHNHUNDERT
DER DREISSIGJÄHRIGE BEETHOVEN

BEETHOVENS Musik dankt ihr Dasein denselben tyrannischen Naturgewalten, die kurz zuvor dem Verfasser der »Confessions« die Zunge gelöst hatten. Beethoven und Jean-Jacques Rousseau – beide sind sie erste Blüten eines neuen Zeitalters.

Ich kann die kecken Knaben nur anstaunen, die den beiden, Rousseau und Beethoven, die Faust weisen. Ebensogut könnten sie den Frühling schelten, weil er Knospen treiben muß, und den Herbst, weil die Blätter fallen und er sie nicht halten kann. Rousseau und der »Sturm und Drang« sind Märzschloßen, Äquinoktialstürme; sie künden an, daß die alte Gesellschaft zerfällt und andere Zustände im Werden sind. Doch ehe eine neue Gesellschaft ihre Form finden kann, muß der einzelne sein Joch abschütteln. Ebbt dann der aufsässige Individualismus wieder in höhere Schranken zurück, so ist das das Vorzeichen der neuen Ordnung und zugleich ihre Vorbereitung. Alles zu seiner Zeit. Zuerst das Ich, dann die Gemeinschaft.

Beethoven gehört zu der ersten Generation der Kraftgenies vom Schlage des jungen Goethe, die übrigens dem alten Lynkeus ähnlicher sahen, als man wohl glaubt. Er stammt aus der Zeit, da ein Christoph Columbus nach dem andern in die Nacht hinaustreibt und auf dem bewegten Meer der Revolution sein Ich entdeckt, das er alsbald mit Feuereifer zu erobern trachtet. Die Eroberer überspannen den Bogen, gierig wollen sie die ganze Welt an sich

raffen. Jedes einzelne freigewordene Ich will Führer sein. Wem es im Leben nicht gelingt, der versucht es in der Kunst. Das All ist sein Kampfgelände, und dreist entfaltet er seine inneren Streitkräfte, sein Sehnen, Klagen, Toben, seinen Weltschmerz. Das Volk hat ihm stillzuhalten: nach der Revolution das Kaiserreich. In Beethoven steckt von beiden etwas, – in seinen Adern vollzieht sich der Blutkreislauf der Weltgeschichte. Die napoleonische Heldensage, die unter den Dichtern vor Victor Hugo keinen würdigen Rhapsoden fand, hatte ihren Homer in dem Beethoven der ersten Symphonieen, – bis 1815. Nach der Katastrophe von Waterloo aber dankt auch in ihm der Imperator ab und geht in die Verbannung. Ein Adler in seinem Felsenhorst, haust er fortan auf einer Insel mitten im Weltmeer, die noch einsamer ist als die andere im afrikanischen Ozean: nicht einmal die Brandung hört er an die Felsen schlagen. Er ist von der Welt abgetrennt. Und wenn in den letzten zehn Lebensjahren sein Gesang aus dem Schweigen emporsteigt, dann redet nicht mehr das alte Ich. Auf die Herrschaft über die Menschen hat er verzichtet; er spricht mit seinem Gott.

Dieser erste Teil aber beschäftigt sich mit dem Ich des Kampfes, und sein Bild will ich in großen Umrissen zu zeichnen versuchen. Bei einem Jahrhundert Abstand genügt vielleicht ein Blick, um zu gewahren, wo der Gipfel mit dem Gebirgsstock seines fernen Zeitalters zusammenhängt; schwieriger aber ist es, zu erkennen, wie weit er ihn überragt, und was für Spalten, Schlünde und Abstürze ihn von den Nachbarspitzen trennen. Beethovens Ich ist sicher ein andres als das der Romantiker. Diese Neugotiker und Impressionisten mit dem antiken Baumeister für wesensgleich zu halten, wäre lächerlich. Jeder Zug an ihnen würde ihn abstoßen: die Gefühlsseligkeit, der Mangel an logischer Strenge, an Zucht der Phantasie. Unter allen Musikern ist er wohl der männlichste. Er hat gar nichts Weibliches[1] – nicht genug, wenn man will –, und

[1] Ich gestehe, daß ich seine Werke, mit wenigen Ausnahmen, nicht gern von

ebensowenig jene Kinderaugen, in denen sich Kunst und Leben als flüchtige Seifenblasen spiegeln. Ich will sie gewiß nicht schmähen; mir sind solche Augen lieb. Es ist schön, den Widerschein der Welt einmal in bunten Luftblasen schillern zu sehen. Schöner aber ist es, die Welt mit beiden Armen zu fassen und zu besitzen, wie Beethoven es getan hat. Er ist der Mann, der Bildhauer, der den spröden Stoff nach seinem Willen knetet, der Baumeister, der die weite Natur zum Werkplatz hat. Für den geübten Betrachter seiner Geistesfeldzüge, solcher Siege wie der Eroica und der Appassionata, sind das Erstaunlichste nicht die Riesenheere, die gewaltigen Klangfluten, die Massen, die da in den Kampf stürmen, sondern der Geist, der sie befehligt, die weltbeherrschende Vernunft.

Doch ehe vom Werk die Rede ist, ein Wort über den Meister. Wie war der große Baumeister selber gebaut?

Aus wetterhartem Stein. Beethovens Geist ruht auf dem Fundament einer ungewöhnlichen Körperkraft. Eine gedrungene Gestalt von eiserner Muskulatur. Wir sehen ihn vor uns, »zyklopisch viereckig«, kurzbeinig, breitschultrig, mit dunkel gerötetem, sonnenverbranntem Gesicht und buschigen Augenbrauen, das schwarze Haar »dick, in die Höhe stehend«, »Stirn und Schädel wunderbar breit gewölbt und hoch wie ein Tempel«, die Kinnbacken derb, »wie geschaffen, die härtesten Nüsse zu knacken«, dazu ein »erschrecklich starker Bart, der ihm bis an die Augen ging«, eine Nase, »viereckig, wie eines Löwen«. Und dann die berühmte Löwenstimme![1] Jedem, der ihn kennen lernte, hat seine Körperkraft Eindruck gemacht.[2] »Beethoven war eigentlich die personifizierte Kraft«, sagt der Dichter Castelli. »Ein Bild der Kraft«,

Frauen höre; er selber hatte nichts dagegen, wenn ihm die Spielerin nur gefiel!

[1] Dergleichen Einzelheiten siehe bei Ries, Röckel, besonders bei Benedict der ihn mit Carl Maria v. Weber zusammen sah und über den Gegensatz zwischen den beiden staunte. — [2] Röckel (1806), Reichardt (1808), Müller (1820), Benedict (1823), Stumpff (1824).

schreibt Seyfried. Sie bleibt sich bis in die letzten Lebensjahre gleich, – bis zu dem Pistolenschuß des unglücklichen Neffen, der ihm das Herz gebrochen hat.[1] Das Wort »zyklopisch« kehrt in den Berichten der Zeitgenossen mehrfach wieder.[2] Andre vergleichen ihn mit Herkules. Eine harte, knorzige, narbige Frucht des Zeitalters, das Mirabeau, Danton und Napoleon hervorgebracht hat.[3]

Durch gewaltsame kalte Abwaschungen und äußerste körperliche Sauberkeit hält er sich kräftig, vor allem auch durch den täglichen Spaziergang, der sogleich nach dem Mittagessen angetreten wird und den ganzen Nachmittag, oft bis in die Nacht hinein dauert. Dann kommt, unabweisbar, ein fester Schlaf. Der Undankbare beklagt sich sogar darüber.[4]

Seine Kost ist nahrhaft und schlicht. Er ist weder Schlemmer noch Feinschmecker, auch kein Trinker, wie fälschlich behauptet worden ist.[5] Als echter Rheinländer freut er sich an gutem Wein,

---

[1] Sein Neffe, den er lieb hatte wie einen eigenen Sohn, machte einen Selbstmordversuch. — [2] Reichardt, Benedict. — [3] Einige Besucher haben Beethoven und Napoleon miteinander verglichen. Stumpff sagt: »Beethovens Person war unter mittlerer Größe, von starkem Knochenbau so wie Napoleon, gestaucht, von kurzem Nacken und breiten Schultern, aus welchen ein großer runder Kopf mit starkem Haarwuchs, verwirrt, emporstrebte.« — [4] ».... Wehe genug tut mirs, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß als sonst.« (An Wegeler, November 1801.) — [5] Der Klatsch kam ihm zu Ohren und traf ihn tief. Auf dem Totenbett hörte er, daß gewisse Leute seine Wassersucht auf übermäßiges Trinken zurückführen wollten, und flehte Breuning und Schindler an, sein Andenken gegen solche Verdächtigungen in Schutz zu nehmen. Ich führe ein paar ergreifende Stellen aus einem wenig bekannten Brief Schindlers an Wegeler an (6. Juli 1827), der in dem schönen Buch: »Beethoven als Freund der Familie Wegeler-Breuning« von Stephan Ley (Bonn 1927) veröffentlicht ist und aus dem reichhaltigen Beethovenarchiv der Familie Wegeler stammt: »Beethoven sprach öfters in den letzten Wochen seiner Krankheit zu Breuning und mir, die wir beide bloß allein stets um ihn waren, daß, wenn er wirklich an diesem Übel sterben müsse, die Welt manches Nachteilige für sein moralisches Leben daraus mutmaßen würde... Veranlassung zu diesen Reflexionen gab das Gerücht, mit dem man sich hier während seiner Krankheit wirklich herumtrug: Beethoven leide an der Wasser-

aber stets mit Maßen, – außer vielleicht in der kurzen Zeit seiner Freundschaft mit Holz, 1825/26, einer Periode tiefster Verlassenheit.[1] Sein Leibgericht ist Fisch; nach Fleisch fragt er nicht viel. Seine Küche ist bäurisch derb und nichts für zarte Magen.[2]

Vom Geist besessen, führt er mit den Jahren ein immer regelloseres Leben. Ihm fehlt die Gattin, die für ihn sorgt; auf sich allein angewiesen, vergißt er die Mahlzeiten. Er hat kein Heim. Doch eine Frau, die sein Leben mit ihm teilen will, findet sich nicht. Vielleicht sträubt sich auch sein Unabhängigkeitssinn von vornherein gegen die Verpflichtungen, die solche völlige Hingabe ihm auferlegen könnte.

Und doch liebt er die Frauen und bedarf ihrer. Sie haben in seinem Leben sogar einen größeren Platz als bei andern Musikern, – von Bach und Händel ganz zu schweigen. Es wird noch ausführlicher davon die Rede sein. Obwohl aber seine mächtige Natur die Liebe braucht und sie ihn viel weniger gemieden hat, als behauptet wird – er hatte große Anziehungskraft; mehr als eine Frau hat sich ihm angetragen –, so wehrt er sich doch gegen Frauen und Liebe. Was von seiner Enthaltsamkeit berichtet wird, ist übertrieben. Ein paar Tagebuchnotizen aus den Jahren 1816 bis 1817[3] reden von Ekel, ein Zeichen, daß ihm auch die Venus vulgivaga nicht fremd war. Doch er hatte von der Liebe eine zu

sucht infolge des vielen Trinkens. Daß ihn dies äußerst schmerzte, ist wohl leicht zu begreifen, um so mehr, da solche Gerüchte von Männern ausgestreut wurden, die öfters sich an seinem Tische satt gegessen haben. — Er bat uns daher oft, die Liebe und Freundschaft, die wir ihm im Leben bewiesen, auch nach seinem Tode noch fortdauern zu lassen und zu wachen, daß wenigstens sein moralisches Leben nicht befleckt würde.« — [1] Wenn man Schindler hier überhaupt glauben soll; Holz war ihm verhaßt, weil er ihn bei Beethoven verdrängt hatte. — [2] Seine beiden hübschen »Hexen«, die Unger und die Sontag, die ersten Sängerinnen des Liedes an die Freude, sind bei ihm zu Gast und fühlen sich nach einem solchen Frühstück mehr tot als lebendig. — [3] Es gibt eine vorsichtige Andeutung seines Arztes Bertolini darüber, der von diesen Dingen wußte. (Er erkrankte 1831 an der Cholera und ließ vor seinem Tode alle vertraulichen Mitteilungen Beethovens verbrennen.)

hohe Idee, als daß es ihn nicht gereut hätte, sie in so »viehischen« Begegnungen zu erniedrigen, wie er sich ausdrückt. Schließlich ist er dazu gelangt, alles Begehren aus seiner Liebe zu verbannen. Und als die früher so heiß geliebte Giulietta nach Jahren als eine immer noch schöne Frau weinend zu ihm kommt, weist er sie voller Verachtung von sich. Er verteidigt gegen sie seine heiligen Erinnerungen und schützt seine Kunst, seinen Gott, vor Befleckung ... »Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?« [1]

Eine solche Herrschaft des Geistes über den Körper, soviel moralische und physische Kraft und ein so mäßiges Leben hätten seine Gesundheit wohl gegen jede Erschütterung feien können. Röckel, der ihn 1806 einmal nackt im Wasser planschen sieht wie ein Triton, meint, »nach diesem dürfe man dem Komponisten das Alter eines Methusalem versprechen«.

Aber er schleppt ein schweres Erbe mit sich herum. Höchst wahrscheinlich hatte er von seiner Mutter her eine Anlage zur Tuberkulose. Auch die Trunksucht des Vaters und der Großmutter hat sicher ihre Spuren in seinem Organismus hinterlassen, wenn er ihr auch sittlich widerstand. Dazu kam ein heftiges Darmleiden, das ihm schon früh zu schaffen machte, vielleicht auch Syphilis [2], ferner schwache Augen und die Taubheit. – Er ist indessen an keinem dieser Leiden, sondern an Leberzirrhose zugrunde gegangen, und außerdem hat bei seiner letzten Krankheit mancher zufällige Umstand mit zur Katastrophe geführt. Zornflammend fuhr er bei eisigem Dezemberwetter auf einem Milch-

[1] Unterhaltung mit Schindler. — [2] Schwere Bedenken sprechen dagegen, gewisse Dokumente aus einer Berliner Sammlung an die Öffentlichkeit zu bringen, Aufzeichnungen, die Beethoven dem Arzt übergeben haben soll. Es handelt sich dabei um ein Leiden, das bis in die ersten Wiener Jahre zurückgeht und über dessen Natur er sich anscheinend selber nicht recht klar war. (Siehe die Artikel von Dr. Leo Jacobsohn, Berlin, in der »Deutschen Medizinischen Wochenschrift«, 1910, Nr. 27, und im »Tag«, Berlin 1919, Nr. 276.)

wagen vom Lande nach Wien zurück, ohne Winterkleidung. Dabei zog er sich eine Rippenfellentzündung zu, und als sie überwunden schien, führte neuer Ärger zu einem Rückfall. – Doch von all den Rissen in der Mauer ging nur ein einziger so tief, daß der Geist entscheidend davon berührt wurde, und das war, wie bekannt, das Ohrenleiden.

Im Anfang seiner Laufbahn aber – andre hätten an seiner Stelle schon auf ihren Lorbeeren ausgeruht –, um die Jahrhundertwende, als sich der Dreißigjährige den ersten Platz an der Seite des alten Haydn erkämpft hatte, wirkte seine Kraft ungebrochen, und er war sich dessen stolz bewußt. Wer sich von einer alten absterbenden Welt nicht länger knebeln lassen will und ihren Göttern und Machthabern den Gehorsam aufsagt, muß seiner neuen Freiheit gewachsen sein, sonst mag er weiter an der Kette liegen. Für den freien Mann ist Kraft das erste Erfordernis. Beethoven kann sich in ihrem Preise gar nicht genugtun. Kraft über alles! In ihm steckt avant la lettre etwas vom Übermenschen. Er ist freigebig ohne Maßen, seine Natur treibt ihn dazu. Es macht ihm Spaß, Beute zu machen und dann wie ein König zu verschwenden, sobald er »einen Freund in Not sieht«.[1] Auf der andern Seite kennt er auch keine Rücksichten, kein Mitleid. Wenn die Wut ihn packt, geht er über alles hinweg und schont weder hoch noch niedrig.[2] Zuweilen predigt er fast eine Art Faustrecht: »Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen, und sie ist auch die meinige«.[3]

Er ist ein großer Verächter: den Schwachen, den Ungebildeten, das Volk, doch den Adel nicht minder, sogar die braven Leute,

[1] Brief an Wegeler vom 29. Juni 1801, — übrigens nach Ausbruch der Krankheit, die dann einen so tiefen Einfluß auf seinen Charakter gehabt hat. — [2] Nicht einmal die Bedienten. Sie waren vor Beleidigungen und Tätlichkeiten bei ihm nicht sicher. Dahin gehört auch die Hogarthszene, die Ries erzählt, der Streit mit dem Kellner, dem er die ganze Portion Lungenbratel nebst Brühe an den Kopf warf. — [3] Brief an Zmeskall um 1800.

die ihn lieb haben und für ihn schwärmen, – er verachtet sie alle. Er verachtet die Menschen überhaupt, ein Zustand, den er mit allem Furchtbaren, was darin liegt, nie ganz überwunden hat. Noch 1825 heißt es: »Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsüchtigen, heimtückischen, elenden Schufte von Menschenseelen geißeln.«

Über Zmeskall, einen Wiener Bekannten, der bis in die letzten Stunden hinein treu an ihm hing – als der Meister im Sterben lag, war er selber krank und ließ sich zu Beethovens Nachbarn ins Haus tragen, um wenigstens durch die Wand Zeuge des entsetzlichen Todeskampfes zu sein –, findet sich 1801 in einem Brief an den geliebten Amenda das verletzende Wort: »Ich betrachte ihn und *** als bloße Instrumente, worauf ich, wenns mir gefällt, spiele; aber nie können sie volle Zeugen meiner innern und äußern Tätigkeit, ebensowenig als wahre Teilnehmer von mir werden; ich taxiere sie nur nach dem, was sie mir leisten.«

Wie hier vor dem religiösesten seiner Freunde hat er noch manches Mal mit seiner Menschenverachtung geprahlt, und seine Feinde haben es ihn entgelten lassen. Als, um 1825, Holz sich ihm enger anschließt, läßt der Verleger Steiner ihm sagen, er solle doch nicht so gutmütig sein, sich um Beethoven zu bemühen, Beethoven würde ihn ausnutzen und dann fallen lassen wie jeden Famulus. Holz hat seinem großen Freunde die Verleumdung selbst hinterbracht.

Solche Anschuldigungen aber werden in jeder Periode seines Lebens durch seine warme Menschenliebe widerlegt.[1] Allein so viel ist richtig: die große Liebe und die große Verachtung sind oft

[1] »Nie von meiner ersten Kindheit an ließ sich mein Eifer, der armen leidenden Menschheit wo mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas anderem abfinden, oder es brauchte nichts anderes als das innere Wohlgefühl, das d. g. immer begleitet.« (Dezember 1811.) Sein Hang zum Wohltun entwickelt sich stärker in den späteren Jahren, als er schon viel gelitten hat (vor allem in den Jahren 1811/12). In der Jugend tritt er noch nicht so hervor.

hart in ihm aufeinandergeprallt, und als in der Zeit ungebrochener Jugendkraft das Hochgefühl des Sieges alle Dämme brach, schäumte die Verachtung wohl manchmal über.

Ich beschönige nichts. Und sollte ich hier und da ein zärtliches Gemüt verletzen, – ich kann nicht anders. Ich stelle den Menschen dar, wie ich ihn sehe.

So wird aber auch die antike Größe seines Schicksals offenbar. Wie Ödipus wurde er geschlagen, wo er zugleich am stärksten und am verwundbarsten war. Sein Gehör war getroffen, das Organ seiner Meisterschaft. Hier sollte sich Hamlets Wort bewähren:

> . . . . . das lehr uns,
> Daß eine Gottheit unsre Zwecke formt,
> Wie wir sie auch entwerfen.

Wir blicken aus einer Entfernung von hundert Jahren auf sein Leben zurück und können die Tragik überschauen und gesenkter Hauptes sprechen: »Heil dem Unheil, das dich getroffen hat!« Uns sind seine verschlossenen Ohren zum Segen geworden.

Der Hammer ist nicht alles; er braucht den Amboß. Wäre hier ein Mensch unter seiner Last zusammengeknickt, der zur echten Größe nicht das Zeug hatte, es wäre geschehen, was alle Tage geschieht, und von Tragödie könnte keine Rede sein. Dieser aber war groß genug, »dem Schicksal in den Rachen zu greifen[1]«, und rang mit ihm die ganze Nacht bis an die Morgenröte, der kein Dunkel mehr folgt. Erst der Tod hat ihn geworfen. Kaum aber lag er mit beiden Schultern am Boden, da wurde er als Sieger auf den Schild gehoben. Denn er hatte seinem Gebrechen das Höchste abgerungen, was sterblichen Menschen zuteil wird, den Zauberstab, der den Sesam öffnet.

Wir verweilen noch bei seinem Bild in dem entscheidenden Augenblick, da das Schicksal die Arena betritt. Uns schauder

[1] Beethoven an Wegeler, 16. November 1801.

1. Ludwig van Beethoven
Kupferstich von Johann Josef Neidl
nach der Zeichnung von Gandolf Stainhauser (1801)

2. Joseph Haydn
Nach dem Stich von I. E. Mansfeld

wie nun die unbekannte Macht den Mann mit den Löwennüstern anfällt, aber wir können die Augen von dem Zweikampf nicht abwenden.

Dieser Übermensch, auf dessen Haupt das drohende Unwetter niedergehen soll – je höher der Gipfel, desto näher dem Blitz –, trägt das Zeichen seiner Zeit an der Stirn, das Brandmal des Aufruhrs und der Revolution. Das zeigt sich schon in Bonn. 1789 hat der junge Beethoven auf der Universität seiner Vaterstadt Eulogius Schneider gehört, den späteren accusateur public in Straßburg. Als die Nachricht von der Einnahme der Bastille nach Bonn kam, verlas Schneider vom Katheder herab zündende Verse, die bei seinen Schülern begeisterten Widerhall erweckten. Ein Jahr später subskribierte der »Hofmusicus« Beethoven auf einen Band Revolutionsgesänge, mit dem Schneider die alte Gesellschaft im Namen der kommenden Demokratie in die Schranken forderte:

Dem Fanatismus Hohn zu sprechen,
Der Dummheit Zepter zu zerbrechen,
Zu kämpfen für der Menschheit Recht,
Ha! Das vermag kein Fürstenknecht.
Dazu gehören freie Seelen,
Die lieber Tod als Heuchelei,
Und Armut vor der Knechtschaft wählen.
Und wisse, daß von solchen Seelen
Die meine nicht die letzte sei![1]

Ist das schon Beethoven, der da redet? Die Worte sind von Eulogius Schneider, aber in Beethoven werden sie Fleisch und

[1] Eulogius Schneider, Gedichte, Frankfurt 1790; die Stelle findet sich in der »Epistel an Herrn Professor Feder zu Wirzburg, im May 1789«. Siehe auch Karl Nef, »Beethovens Beziehungen zur Politik«, Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 1., 8. und 15. Juli 1923. In dem gleichen Jahre 1790 preist Beethovens erste größere Komposition für Solo, Chor und Orchester, die Cantate auf den Tod Kaiser Josephs II., in dem hochtrabenden Stil der Revolutionszeit, aber doch mit einer gewissen Großartigkeit das herkulische Ringen des Mannes, der das »Ungeheuer Fanatismus« vertilgte.

Blut. Wohl hat der junge Jakobiner im Laufe seines Lebens Zei genug gehabt, seine politischen Überzeugungen zu ändern; sein sittlichen Grundsätze sind dieselben geblieben. Rücksichtslos trägt er das stolze republikanische Glaubensbekenntnis in die Salons der höchsten Wiener Gesellschaft. Von der Zeit seiner ersten Erfolge an hat er dem Adel, der ihn verhätschelt, seine Meinung unverblümt ins Gesicht gesagt.

Eine untergehende Kultur in all ihrem betörenden Glanz! Nie zuvor war sie geistreicher, anmutiger, und wenn nicht gerade besonders ehrenwert, so doch nie liebenswerter gewesen als am Vorabend ihres Sterbetages, da die Kanonen von Wagram vor den Toren auffuhren. Das Wien des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts erinnert an Trianon. Aber seine Grands Seigneurs sind ihrer Erzherzogin im Exil, Maria Theresias Tochter, an Geschmack und Bildung weit überlegen. Nirgends ist wohl eine Aristokratie so mit Leib und Seele der Musik ergeben gewesen und hat den Künstlern die Wohltat der Töne so ritterlich vergolten wie hier. Es ist beinah, als wollten die hohen Herren und Damen Abbitte dafür tun, daß sie Mozart im Massengrab hatten enden lassen. In den Jahren von Mozarts bis zu Haydns Tode ist der Wiener Adel der bescheidene Diener der Kunst. Er macht den Musikern den Hof und sucht seine Ehre darin, sie als seinesgleichen zu behandeln.

Das zeigt sich auf das großartigste an Haydns sechsundsiebzigstem Geburtstag; am 27. März 1808 hat Wien eine wahre Kaiserkrönung der Musik gefeiert. Vor den Türen der Universität steht die Schar der Grafen und Fürsten im Verein mit den Musikern und wartet auf den Sohn des Rohrauer Stellmachers, und als er in der Karosse des Fürsten Esterházy angefahren kommt, tragen sie ihn unter Pauken- und Trompetenschall jubelnd in die Aula. Fürst Lobkowitz, Salieri und Beethoven treten heran und küssen ihm die Hand. Die Fürstin Esterházy und zwei andere vornehme Damen ziehen den Mantel aus und hüllen dem alten Mann die

Füße damit ein. Das Publikum ist außer sich, die Tränen fließen, der greise Sänger der »Schöpfung« ist vom Sturm der Begeisterung überwältigt. Als der erste Teil seines Oratoriums zu Ende ist, verläßt er still weinend den Saal und hebt auf der Schwelle die Hand zum Segen.

Das Jahr darauf stoßen die napoleonischen Adler auf die Stadt nieder. Wien wird von den Franzosen besetzt; Vater Haydn stirbt und nimmt die alte Zeit mit ins Grab.

Der junge Beethoven aber durchschaute die alte Zeit, die ihren Adelsmantel mit so vornehmer Gebärde den Künstlern unter die Füße breitete. Er hat ihr leutseliges Lächeln verachtet und den Hermelin in den Staub getreten.

Es war nicht das erstemal, daß ein Sohn des Volkes die stolze Aristokratie zu seinen Füßen sah und ihr heimzahlte, was sein Stand seit Menschengedenken erduldet hatte. Der Deutsche Gluck und der Franzose Rousseau waren Beethoven darin vorangegangen. Der »Ritter« Gluck, der schlaue Försterssohn, hatte freilich nie vergessen, was er den großen Herren schuldig war. Er verstand es meisterlich, mit seiner Grobheit hauszuhalten und noch Kapital daraus zu schlagen, während der arme Jean-Jacques verlegen stotternd seinen Bückling machte und sich erst auf der Treppe all der großen Reden entsann, die er hatte führen wollen. Beethoven dagegen nahm im Salon kein Blatt vor den Mund; er sagte den Großen ohne Erbarmen, was er von ihnen hielt. Als die Gräfin Thun, die Mutter der Fürstin Lichnowsky, vor ihm auf die Kniee sinkt und ihn anfleht, etwas zu spielen, die edle Frau, die Glucks Freundin und Mozarts Gönnerin gewesen war, bleibt er ruhig auf seinem Sofa sitzen und sagt nein.[1] »Wer ein Bauern salbet, so sticht er, wer sie sticht, den salbent sie«, heißt ein alter Spruch. – Uraltes Unrecht wird da vergolten, und wie immer an den zartesten Herzen.

[1] Bericht von Frau von Bernhard. Die Zeitungen von damals rügen Beethovens »etwas hohen« Ton. Haydn nannte ihn den »Großmogul«.

Nichts andres als Güte hat er im Hause Lichnowsky erfahren Der rheinische Grobian ist wie ein Sohn dort aufgenommen unc geduldig zurechtgeschliffen worden, unter beständiger liebevolle Rücksicht auf seine Empfindlichkeit. Die Fürstin habe ihn »mi großmütterlicher Liebe erziehen wollen«, sagt Beethoven. »Es hätt oft wenig gefehlt, daß sie nicht eine Glasglocke über mich macher ließ, damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche.« Wei ter unten folgt der Bericht über den denkwürdigen Dezemberabenc des Jahres 1805 im Palais Lichnowsky, da ein vertrauter Freundes kreis sich bemüht, den »Fidelio« zu retten. Nach dem ersten Miß erfolg weigerte sich Beethoven, an der Oper weiter zu feilen, unc dachte sogar daran, die Partitur zu vernichten. Da erinnert ihr die damals schon schwerkranke Fürstin an seine Mutter und be schwört ihn, »sein größtes Werk nicht untergehen zu lassen«. Ein paar Monate später aber fühlt er sich durch ein einziges un vorsichtiges Wort in seiner Unabhängigkeit angetastet und schläg die Büste des Fürsten in Trümmer, stürzt aus dem Hause und wirf die Tür hinter sich zu. Er wollte die Freunde niemals wieder sehen.[2] »Fürst,« schreibt er zum Abschied[3], »was Sie sind, sinc

[1] Bericht des Tenors Röckel, der an dem Abend anwesend war. — [2] Unc dabei hatte er die beiden sehr lieb; ein paar Aussprüche zeigen, daß seine Dankbarkeit nie nachgelassen hat. Doch bei aller Dankbarkeit räumte er nie mandem das Recht ein, ihn zu bevormunden. Übrigens hat er seine Gönne königlich belohnt. Dem Fürsten Lichnowsky sind gewidmet: op. 1 (die dre Trios), op. 13 (die »Pathétique«), op. 26 (die Sonate mit dem Trauermarsch) die zweite Symphonie. Der Fürstin der Klavierauszug des Balletts »Prome theus«, ihrer Mutter, der Gräfin Thun, op. 11 (das B-dur-Trio) usw. — [3] Bericht von Dr. Weiser, dem Arzt des Fürsten (Frimmel, Beethoven 1903; Thayer Bd. II, S. 519, Anm. 1). Der Auftritt verlief noch sehr vie stürmischer, als erzählt wird; Beethovens Freunde haben versucht, den Sach verhalt zu vertuschen. Folgendes entnehmen wir einem vertraulichen Brie von Ries an Wegeler vom 28. Dezember 1837, der aus Wegelers Nachlaß stammt (Beethoven als Freund der Familie Wegeler-Breuning): »Wenn nich Graf Oppersdorf und einige andere gewesen wären, so wäre es zu einer derben Schlägerei gekommen, denn Beethoven hatte den Stuhl schon auf gehoben, um ihn auf des Fürsten Kopf in seinem eigenen Hause zu zer

Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben, Beethoven gibt es nur einen.«

Wie gegen die höhere Kaste, so empört sich seine störrische Selbständigkeit auch gegen seinen eigenen Stand, die andern Musiker. Weder den Meistern seiner Kunst noch den Vorschriften des Kontrapunkts kann er sich fügen, und als ihm in seinen Werken Akkordfolgen nachgewiesen werden, die allen Grundregeln zuwiderlaufen, sagt er: »So erlaube ich sie!«[1]

Die Gesetze der Theorie kann er nicht einfach aufs Wort hinnehmen. Er verläßt sich nur auf das, was er selbst erprobt und stichhaltig gefunden hat. Zu belehren ist er nur unmittelbar durch die Erfahrung. Seine beiden Lehrer Albrechtsberger und Salieri geben zu, daß er ihnen nichts verdankt; nie hat er etwas aus ihrem Unterricht übernommen, sondern sich alles mit saurer Mühe selbst erarbeitet. Er ist der Erzengel, der sein will wie Gott. Gelinek sagt – nach Czernys Bericht – tief bestürzt: »In dem jungen Menschen steckt der Satan!«

Geduld! Der Tag ist nicht fern, da der heilige Michael mit seiner Lanze den Gott erweckt, der in ihm schlummert. Es ist nicht leerer Hochmut, wenn Beethoven keinen Meister über sich anerkennen will. Die Zeitgenossen waren entrüstet, wenn der junge

---

brechen, nachdem der Fürst die Zimmertür, die Beethoven nicht aufmachen wollte, zertreten hatte, wenn Oppersdorf ihm nicht in die Arme gefallen wäre . . .« Ursache des Streits war Beethovens Weigerung, vor französischen Offizieren zu spielen, die beim Fürsten Lichnowsky zur Tafel geladen waren. — [1] Ries. — Als aber Anton Halm 1815 Beethoven seine Sonate zeigt und bei einigen Verstößen gegen die Harmonielehre entschuldigend meint, »Beethoven habe sich auch manches gegen die Regel erlaubt«, bekommt er zur Antwort: »Ich darf das; Sie nicht.« (Bericht Czernys.) Er weiß genau, wo er sich Willkürlichkeiten erlauben kann, und tut es nur sparsam und wohlüberlegt. Schließlich gilt er doch bei den heutigen »Harmonie«-Theoretikern — wenn man die Herren noch so bezeichnen will — für überaus vorsichtig.

Mensch von Goethe und Händel wie von seinesgleichen sprach. Er *war* eben ihresgleichen.

Trägt er auch vor andern den Kopf hoch, vor sich selbst ist er sehr bescheiden. Als er sich mit Czerny über seine Unzulänglichkeiten unterhält und ihm seine verfehlte Erziehung schildert, sagt er nur: »Doch ich hatte Talent zur Musik.« Von seiner frühsten Jugend bis zum letzten Tage hat er schwer gearbeitet, mit unglaublicher Zähigkeit und Geduld. Die Theoretiker, mit denen er als Zwanzigjähriger nichts anzufangen wußte, nimmt er mit vierzig wieder auf. Als die C-Moll- und die Pastoralsymphonie schon vollendet sind, liest er Kirnberger, Fux, Albrechtsberger, Türk, Philipp Emanuel Bach und macht sich Auszüge.[2] Seine Wißbegier kennt keine Grenzen.[3] Auf dem Sterbebett meint er, erst am Anfang zu sein.

Geduld! Schon läutert sich das Eisen aus den brodelnden Schlacken. Angestachelt durch das Publikum und durch seine Nebenbuhler am Klavier, wacht er wohl noch eifersüchtig über seinem Ruhm, doch das ist eine Kinderkrankheit und will nicht viel bedeuten. Als seine Freunde ihm erzählen, wie er in aller Munde ist, weist er sie zurecht: »Ach Unsinn! Ich habe niemals daran gedacht, für den Ruf und die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum schreibe ich.«[4]

Immer und überall gehorcht er nur der innern Stimme.

---

[1] Ignaz von Seyfried. — [2] 1809. — Doch ist wohl zu beachten, daß er diese Sammlung von »Materialien zum Kontrapunkt« (s. Nottebohm, »Beethoveniana«, S. 154f.) für seinen Schüler, den jungen Erzherzog Rudolph, angelegt hat. Das erklärt auch die derbe Abfertigung, die Halm zuteil wurde (s. o. S. 21). Krücken sind für die Schwachen da. — [3] Nicht nur auf musikalischem, sondern auf jedem geistigen Gebiet. Über die Weite seines Interessenkreises habe ich im Bonner Beethoven-Festbuch von 1927 eine Studie unter dem Titel »Fonti Fortitudinis ac Fidei« veröffentlicht und komme noch darauf zurück. Außer Johann Sebastian Bach hat wohl keiner unter den großen Meistern ein so brennendes Interesse für alte Musik gehabt wie Beethoven (auch für die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts), und dazu, dank der Bibliothek des Erzherzogs Rudolph, die Möglichkeit, sie kennen zu lernen. — [4] Czerny.

In jedem echten Künstler gibt es ein Traumleben, das auf dem unterirdischen Strom in dunkeln Spiegelflächen dahingleitet, immer wieder abreißend und zerfließend. Bei Beethoven aber steigert es sich zu unvergleichlicher Gewalt. Und das längst, ehe die Pforten des Gehörs sich schließen und er von der übrigen Welt abgeschnitten ist. Ich erinnere nur an das prachtvolle Largo e mesto in D-moll aus der Sonate op. 10 Nr. 3, wo der sinnende Geist die grenzenlose Ebene des Lebens mit ihren Wolkenschatten tief unter sich liegen sieht. Das hat ein junger Mensch von sechsundzwanzig Jahren geschrieben (1796)! Und doch enthält es schon den ganzen Beethoven. Eine erstaunliche Reife der Seele! Wohl war er nicht wie Mozart von vornherein in allen Künsten des Wohlklangs Meister; aber dafür war er es in der innern Welt, ein frühreifer Kenner und Beherrscher seiner selbst und all seiner Glut und seiner Träume. Die harte Kindheit, die bitteren Erfahrungen seiner ersten Jahre haben ihn zeitig nach dieser Richtung entwickelt. Ich sehe Beethoven als kleinen Jungen vor mir, wie ihn der Nachbar Bäckermeister[1] in Bonn beobachtet hat, am Bodenfenster, das auf den Rhein hinausgeht, den Kopf auf beiden Händen, ganz versunken in »schönen tiefen Gedanken«. Wer weiß, ob an solchen Tagen nicht die melodische Traurigkeit des Adagios aus der ersten Klaviersonate in ihm gesummt hat.[2] Schon als er Kind war, durchzogen ihn die Wolken. Er erzählt davon in dem ergreifenden Brief an den Rat von Schaden vom 15. September 1787, dem ersten, der uns erhalten ist: »... dazu kömmt noch Melan-

[1] Aufzeichnungen des alten Gottfried Fischer. Das Manuskript befindet sich in den Sammlungen des Beethovenhauses zu Bonn; Thayer bringt lange Auszüge daraus im ersten Band seiner Beethovenbiographie. — [2] Ehe dies schöne Adagio in der Sonate op. 2 Nr. 1 (Wien 1795) seinen Platz fand, gehörte es dem C-dur-Quartett an, das 1785 in Bonn entstanden ist. Beethoven war damals vierzehn Jahre alt. Für ihn war es ein Klagelied, und Wegeler hat mit seiner Genehmigung auch wirklich ein Lied daraus gemacht, das unter dem Titel »Die Klage« gedruckt wurde. Es steht im Anhang der »Biographischen Notizen über Beethoven« von Wegeler und Ries.

cholie, welche für mich ein fast ebenso großes Übel als meine Krankheit selbst ist...« Doch er hat schon frühzeitig die Kraft, den trüben Geist von sich zu weisen und in Töne zu bannen.[1]

Ob er nun der Schwermut nachhängt oder seine Stimmungen besiegt, immer ist er allein. Von Kindheit an treibt ihn ein wunderlicher Eigensinn, sich abzusondern, auf der Straße, im Salon, wo er gerade ist. Wenn Frau von Breuning ihn so weltvergessen in unbekannten Fernen weilen sieht, sagt sie wohl, er habe »wieder seinen Raptus[2]«. Später ist es oft, als versänke auf Stunden, ja auf ganze Tage sein Geist in einen Abgrund, wohin ihm menschliche Blicke nicht folgen können. Daß niemand sich unterstehe, ihn dann anzurufen! Es könnte ihm schlimm bekommen. Dem, der ihn weckt, verzeiht der Schlafwandelnde nicht leicht.[3]

Die Musik bildet in ihren Erwählten die Kraft aus, ihr ganzes Wesen auf einen Gedanken zu richten, eine Art Yoga, aber völlig europäisch, das als untrügliches Kennzeichen abendländischen Geistes Züge von Kraft und Herrschaft trägt. Jedes Musikstück ist so, wie es an uns vorüberfließt, ein Bauwerk und will in allen seinen Teilen zugleich geplant sein. Die Musik fordert von ihrem Schöpfer schwindelnde Bewegung in der Ruhe, angespannten Willen und

---

[1] Gerade in dem obenerwähnten Largo e mesto aus der Sonate op. 10 Nr. 3 hat Beethoven nach seiner eigenen Aussage »den Seelenzustand eines Melancholischen« wiedergeben wollen (s. die Analyse der Sonate in dem auf die Sonaten bezüglichen Kapitel dieses Buches). — Bekanntlich trägt das Adagio des sechsten Quartetts aus op. 18 (noch vor 1800 erschienen) den Titel: »La Malinconia.« — [2] »Sag ihr,« schreibt er 1801 an Wegeler, »daß ich noch zuweilen einen raptus han.« Und noch später, 1810, sagt er zu Bettina: »Hab ich das gesagt? Nun, dann hab ich einen Raptus gehabt.« — [3] Der Maler Klöber, der ein schönes Porträt von Beethoven hinterlassen und es durch Notizen ergänzt hat, erzählt: »Bei meinen Spaziergängen in Mödling begegnete mir Beethoven mehrere Male, und es war höchst interessant, wie er, ein Notenblatt und einen Stummel von Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehen blieb, auf und nieder sah und dann auf das Blatt Noten verzeichnete. Man hatte mir gesagt, daß, wenn ich ihm so begegnen würde, ich ihn nie anreden oder bemerken sollte, weil er dann verlegen oder gar unangenehm würde.«

einen sonnenhellen Blick: so schwebt der Geist regungslos ausgebreitet über alle Traumniederungen hin. Aber keiner der großen Meister hält wohl den musikalischen Gedanken mit so übermenschlicher[1] Heftigkeit und Ausdauer gepackt wie Beethoven. Hat er ihn einmal zu fassen, so läßt er ihn nicht wieder los, bis er ihn überwältigt hat, und nichts bringt ihn von der Verfolgung ab.[2] Nicht umsonst ist das Merkmal seines Klavierspiels das »Ligato«; dadurch unterscheidet es sich von dem »feinen, aber zerhackten Spiel[3]« Mozarts und von der ganzen pianistischen Manier seiner Zeit. In seinem Denken ist alles miteinander verbunden, obwohl die Gedanken oft wie Sturzbäche hervorzubrechen scheinen.[4] Er meistert sie, wie er sich selber meistert. Man sollte denken, bei seiner leidenschaftlichen Natur müsse sein Inneres vor aller Welt bloßliegen. In Wirklichkeit aber dringt kein Auge tief genug, um zu lesen, was ihm durch den Sinn zieht. Dem Kapellmeister Seyfried, der zeitweilig mit ihm zusammenwohnte und ihn zu Hause und im Salon aus nächster Nähe beobachtet hat, fällt in den Jahren um 1800 viel mehr sein äußerer Gleichmut auf als etwaige Spuren von Erregung in seinen Zügen: »Überhaupt war es schwer, ja

---

[1] Ich wage sogar das Wort »unmenschlich«, mit voller Überlegung. Darin liegt der Schlüssel zu dem Rätsel seiner Person, seines Genies und auch, wie ich bestimmt glaube, zu seinem tragischen Schicksal. Die Natur läßt sich vom Geist nicht ungestraft vergewaltigen. Wer ihr Geheimnisse entreißt, die sie noch nie einem andern preisgegeben hat, der muß sie bezahlen. Im Anhang I, einem Exkurs über Beethovens Taubheit, versuche ich auf Grund der Diagnose von Marage dieses unaufhörliche und nie sich lockernde Zusammenraffen des Geistes in engste Beziehung zu der unheilbaren körperlichen Krankheit zu setzen. — [2] Auf diese Teufels- oder vielmehr Dämonenhetze in den bedeutendsten Momenten seines Lebens komme ich noch zurück. — [3] Beethoven zu Czerny. Czerny fügt hinzu, Beethoven habe das Pianoforte wie eine Orgel behandelt und sei »vor allem im ligato bewunderungswürdig gewesen«. — [4] Mit dieser kraftvollen Anstrengung des Willens hängt auch der Trieb nach thematischer Einheit zusammen, der sich schon in dem Trio von 1791 offenbart (wie Georges de Saint-Foix richtig erkannt hat). Von seinen großen Werken sind, wie wir noch sehen werden, verschiedene auf einem einzigen Thema aufgebaut.

rein unmöglich, aus seinen Mienen Zeichen des Beifalls oder des Mißbehagens zu entziffern (wenn er Musik hörte); er blieb sich immer gleich, scheinbar kalt, und ebenso verschlossen in seinen Urteilen über Kunstgenossen; nur der Geist arbeitete rastlos im Innern; die animalische Hülle glich einem seelenlosen Marmor.« Das wird manchem unerwartet kommen, der sich unter Beethoven eine Art König Lear im Sturm vorstellt. Wer kennt ihn denn wirklich? Wir kennen ja immer nur Momentbilder.

Mit dreißig Jahren freut sich der Mann des atemraubenden Gleichgewichts, in dem der Geist die einander widerstreitenden Elemente hält. Im Leben läßt Beethoven wohl seiner Wildheit freien Lauf; in der Kunst aber zügelt er die unbändigen Gewalten mit eiserner Faust.

Daher auch seine Freude am Extemporieren. Da überkommt ihn der Genius, wo er es nicht vermutet, und er muß ihm standhalten. Die Unterirdischen sind los; sie zu zähmen, ist beglükkende Pflicht. Viele unsrer großen Meister waren geniale Improvisatoren, besonders im achtzehnten Jahrhundert, da die Kunstformen noch gelenkiger waren als heute und die Eingebung des Augenblicks in hohem Ansehen stand. Doch obwohl Mozart sein Publikum an allerhöchste Leistungen gewöhnt hatte, erklären all diese musikalischen Feinschmecker einstimmig, Beethoven habe im freien Phantasieren jeden andern übertroffen, und auch in seiner eigenen Kunst reiche nichts an die unerhörte Gewalt seiner Improvisationen heran.[1]

Wir können uns schwer einen Begriff davon machen[2], obwohl so vorzügliche Klavierspieler wie Ries und Czerny uns die un-

[1] »Wer Beethoven nicht hat phantasieren hören, kennt sein Genie nicht in seiner ganzen Tiefe und Gewalt.« (Baron de Trémont.) Schon 1791 schreibt einer seiner Zuhörer, »sein Spiel unterscheide sich sehr von der gewöhnlichen Art, das Klavier zu behandeln«. — [2] Höchstens vielleicht mit Hilfe der Fantasie für Klavier, Orchester und Chor op. 77, — wenn man Moscheles glauben will, der sie niemals hören konnte, ohne dabei an Beethovens Phantasieren zu denken.

erschöpfliche Fülle der Ideen, die Mannigfaltigkeit der Behandlung, die halsbrecherischen Schwierigkeiten, die der Meister sich setzt und die er löst, die Launen, von denen er sich treiben läßt, den ganzen Wirbelsturm seiner Kraft eindringlich schildern. Auch diese Leute vom Fach, die ihm scharf auf die Finger sehen, unterliegen seiner Allmacht. Wo er auch spiele, keiner könne ihm widerstehen, erzählt Czerny. Die Zuhörer seien außer Rand und Band. »Neben der Schönheit und Originalität der Ideen hatte sein Spiel etwas Wunderbares im Ausdruck.« Aloys Schlosser spricht von »selbständiger, aus dem Innersten hervorströmender Begeisterung«. Beethoven ist Prospero, er beschwört die Geister »in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen«.[1] Die Hörer schluchzen laut, so berichtet Czerny, und Reichardt vergießt heiße Tränen. Nicht ein Auge bleibt trocken.

Und wenn er geendet hat und die Tränenfluten sieht, zuckt er die Achseln und lacht dem gerührten Publikum schallend ins Gesicht: »Die Narren![2] Das sind keine Künstlernaturen. Künstler sind feurig, sie weinen nicht.[3]«

Auch von dieser Seite ist Beethoven wohl vielen unbekannt. Ihm traut man nicht zu, daß er Gefühlsäußerungen verachte.[4] Die Eiche ist im Munde der Leute zur Trauerweide geworden. Weinen aber tut nur, wer ihm zuhört. Er weiß die innere Bewegung

---

[1] Reichardt 1808. — [2] Czerny. — [3] »Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes; das sind aber keine Künstlernaturen. Künstler sind feurig, sie weinen nicht,« — was ihn aber nicht hindert, unmittelbar nach dieser Erklärung Bettina sein unsterbliches Lied mit dem unsterblichen Goethischen Text: »Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe!« vorzuspielen. — [4] Er ist hart gegen sich, verachtet alle weibischen Gefühlsergüsse und läßt über sein persönliches Leben kaum je etwas verlauten. Seine vertrautesten Freunde haben über seine Liebesangelegenheiten so gut wie nichts in Erfahrung gebracht, und der herrliche Brief an die »Unsterbliche Geliebte« ist nur durch einen Zufall gefunden worden. Auch in bezug auf seine Kunst kargt er mit Bekenntnissen und grollt der Musik, wenn sie ihn mehr, als ihm lieb ist, verrät. Auf sein feindseliges Schweigen über die Mondscheinsonate komme ich später zurück.

zu dämmen: »Keine Rührung mehr! Fest und mutig soll der Mensch in allen Dingen sein«, sagt er einem Freunde beim Abschied.[1] Er hat sogar einmal Goethe ermahnt, sich zusammenzunehmen.[2]

Wenn er von dem innern Sturm etwas in seine Musik hinüberbrausen läßt, so geschieht es mit Absicht; der Künstler bleibt Herr und läßt sich niemals fortreißen. Ist sonst er der Spielball der dunkeln Mächte gewesen, jetzt sind sie dran. Er hält sie umklammert, er sieht ihnen ins Auge und lacht.

Alles bisher Gesagte schildert den Beethoven der Jahre um 1800, das Genie im Alter von dreißig Jahren. Gewaltige, zuweilen gewaltsame Züge verraten ein Übermaß an Kraft, aber eben Kraft –, ein unabsehbares inneres Meer, dessen Grenzen er nicht kennt. Dennoch ist die Gefahr groß, in Erfolg und Vermessenheit zu versanden. Haust Gott in ihm oder Luzifer?

»Gott« steht hier nicht als poetisches Gleichnis. Wo von Beethoven die Rede ist, muß von Gott die Rede sein. Gott ist ihm die allererste, die allerwirklichste Wirklichkeit. Das kehrt in seinen Gedankengängen immer wieder, mag er mit ihm umgehen wie mit seinesgleichen oder sich vor ihm beugen. Er herrscht ihn an als den Gefährten seines Alltags, er flucht ihm als seinem Tyrannen[3], er spürt ihn als ein Stück Selbst, als einen rauhen Freund, als den Vater mit der Zuchtrute, qui bene castigat – Johann van Beethovens Sohn hatte in seiner Jugend genugsam erfahren, was das heißt. Doch einerlei in welcher Gestalt, der Widerpart läßt nicht von ihm ab, Tag und Nacht: er ist sein Hausgenosse, er wohnt mit ihm in einer Stube, er folgt ihm auf Schritt und Tritt.

[1] Louis Schlösser 1823. — [2] In zwei kürzlich gedruckten Aufsätzen (deutsch unter dem Titel »Goethe und Beethoven«, 1928 erschienen), deren Überarbeitung ich mir noch vorbehalte, habe ich die beiden einander gegenübergestellt und gezeigt, worin sie anders waren, als man sie sich gemeinhin denkt. — [3] »Ich habe schon oft den Schöpfer verflucht« (an Wegeler Juni 1801).

Die andern Freunde kommen und gehen, er ist immer da. Dafür wird ihm auch hart zugesetzt mit Klagen, Vorwürfen und Fragen. Beethovens Selbstgespräch ist immer Zwiegespräch. Überall, schon in den Frühwerken, finden sich solche Dialoge des gespaltenen Ich[1], der Seelenzwillinge, die zueinander gehören und sich doch ewig bekriegen, hadernd, rechtend, eins dem andern verbunden in Haß und Liebe. Wir hören beide, aber die eine Stimme ist die Stimme des Herrn. Daran ist nicht zu deuteln.

Die Werke um die Jahrhundertwende sind die Kampfansage an ihn, der sich nicht ableugnen lassen will. Immer von neuem beginnt das Ringen, immer von neuem wird der Seele das Flammensiegel eingepreßt. Wann schlägt die Lohe gen Himmel? Die Zeit vergeht. Amenda[2], der fromme Freund, ist nicht stark genug, den Brand zu entfachen. Doch Flamme und Scheiterhaufen sind bereit und harren des Sturms.

Und er kommt.

Bald nach der Jahrhundertwende[3] bricht wie das Gewitter in der Pastoralsymphonie sein Unglück über ihn herein – hier aber er-

---

[1] Das Allegro im Trio op. 9 Nr. 3 (1796—98), der prachtvolle erste Satz des Quartetts op. 18 Nr. 4 (1799—1800), der Vorläufer der Coriolan-Ouvertüre, auch die »Pathétique« (1798) geben solche Gespräche Beethovens mit sich selbst auf das eindringlichste wieder; es sind dramatische Szenen von ungestümer Heftigkeit. — [2] Ein junger Theologe aus Kurland. Er gehörte zu den zwei oder drei Freunden, von denen Beethoven sagt, sie seien ihm die liebsten gewesen. 1798—99 haben die beiden Freunde alles miteinander geteilt. — [3] Bis dahin hörte Beethoven ausgezeichnet und tat sich auf die ungewöhnliche Feinheit und Schärfe seines Gehörs viel zugute. »Ein Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben«, schreibt er in dem verzweifelten Heiligenstädter Testament (6. Oktober 1802). Der Arzt Dr. Aloys Weißenbach bestätigt das. Er erzählt, Beethoven sei bis zu der furchtbaren Krankheit, die die Ursache seiner Taubheit geworden sei, »unübertrefflich zart- und feinhörig« gewesen, und fügt hinzu: »wie er auch jetzt noch (1814) allen Übellaut schmerzlich empfindet.« Über die mutmaßlichen Ursachen und die Anfangsstadien seiner Taubheit s. Anhang I.

hellt der Himmel sich nicht wieder zu lichtem Frühlingsblau. Sein ganzes Leben ist getroffen: sein Verhältnis zu den Menschen, die Liebe, die Kunst. Nichts bleibt unberührt.

Zunächst steht seine gesellschaftliche Existenz auf dem Spiel, und um 1800 fällt das für Beethoven schwer ins Gewicht. Man muß sich vorstellen, was er im Laufe von fünf Jahren der Welt alles geschenkt hatte, um zu ermessen, in welchem Glanz er dastand: Die zehn ersten Klaviersonaten, darunter die »Pathétique«, die fünf ersten Violinsonaten, die acht ersten Trios, die sechs ersten Quartette – alle sechs auf einmal, ein schöner Strauß zu Füßen des Fürsten Lobkowitz –, die beiden ersten Klavierkonzerte, das Septett, die Serenade! Und das ist nur die Auslese, Werke, die heute, ein Jahrhundert später, noch strahlen wie am ersten Tag. Eine Überfülle von Schönem und von Gewaltigem hatte der junge Genius darein ergossen, Wohllaut und Anmut, Witz und Phantasie, Schwermut und Raserei. Eine neue Welt, das haben die Zeitgenossen, voran die Jugend, sofort gefühlt.[1] »Den Tonheros, dessen Genius durch die Entfesselung der innern Unendlichkeit eine neue Kunstära geschaffen hat...«, nennt ihn Louis Schlösser.

Und all diese Klavier- und Kammermusik – mit der Eroberung des großen Orchesters[2] hat der Feuergeist erst begonnen, als er das ganze Feld der Kammermusik beherrschte, eine Selbstzucht, die wenige aufbringen – ist sofort unglaublich beliebt. Noch vor seinem dreißigsten Jahre gilt er allgemein als der größte Klavierkomponist, auf andern Gebieten kommen überhaupt nur Mozart und Haydn neben ihm in Betracht. Von 1800 an werden seine Sachen in ganz Deutschland, in der Schweiz, in Schottland, in

[1] In dem Kapitel über die Sonaten wird noch von der Begeisterung berichtet werden, mit der jedes neue Werk aufgenommen wurde, — von jungen Musikern, die sich hinter dem Rücken der alten Lehrer die verpönte »Pathétique« kaufen und eifrig studieren. — [2] Vor der Öffentlichkeit. Man weiß jetzt, daß der junge Beethoven sich im stillen zehn bis fünfzehn Jahre lang eingehend mit den einzelnen Instrumenten beschäftigt und alle möglichen Instrumentierversuche gemacht hatte, ehe er mit der ersten Symphonie hervortrat.

Paris gespielt. Mit dreißig Jahren ist er der große Mann, ihm gehört die Zukunft.

Und wie benimmt sich der junge Sieger, der große Klavierkünstler und berühmte Komponist? Ein vielgefeierter Salonlöwe, ist er der Abgott der Jugend, freut sich, wenn alles entzückt zu seinen Füßen liegt, und verachtet die ganze elegante, prickelnde, überfeinerte Umwelt, obwohl er nicht ohne sie auskommen kann. Der kleine »Hofmusicus« hat ja immer darin gelebt. Von Kind auf hatte er, sobald er die Tür seines kümmerlichen Elternhauses hinter sich schloß, die vornehmste Aristokratenluft Europas geatmet und sich daran berauscht, – genau wie jetzt in Wien, wenn er die unordentliche Stube des Junggesellen verläßt. Die gute Fürstin Lichnowsky hat ihm mit viel Langmut seine schlechten Manieren abgewöhnt, und wenn er auch die Mode geringschätzig belächelt, so reckt er doch das Kinn aus einer schönen, dreifach geschlungenen weißen Halsbinde hervor und prüft aus dem Augenwinkel anmaßend, befriedigt und doch ein wenig unsicher die Wirkung seiner Person.[1] Er tanzt – aber wie! Er reitet auch – kaum zum Heil des Pferdes.[2] Wie herzhaft er damals lachen konnte,[3] wie ausgelassen er war, voller Lebenslust und – freilich tief versteckter – Grazie und Eleganz, das hört man in dem reizenden Bonner »Ritterballett« (1791), in der Serenade von 1796 und in all den entzückenden Variationen, über »Vieni amore« (1791), über einen russischen Tanz (1795–97) und über die Arie aus La Moli-

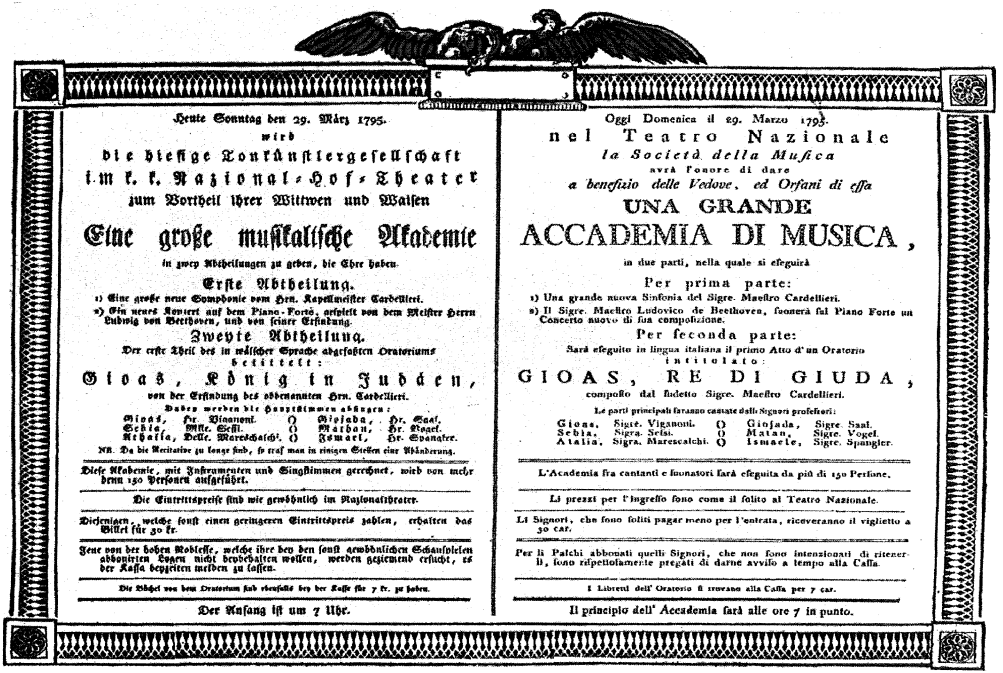
---

[1] Porträt von Steinhauser 1801. — [2] Graf Browne schenkte ihm ein Reitpferd. Beethoven ritt es ein paar Mal und dachte dann nicht mehr daran. Später hat es sein Diener für eigene Rechnung vermietet. — [3] »Beethoven war viel zu gerade, offen und tolerant, um jemanden durch Mißbilligung oder Widerspruch zu kränken; was ihm nicht behagte, pflegte er nur recht herzlich zu belachen ...« An andrer Stelle heißt es: »... Nur schade, daß sogar seine nächste Umgebung selten die eigentliche Ursache eines solchen brüllenden Gelächters zu ergründen vermochte, da er zum öftern die eigenen geheimsten Gedanken und Einfälle zu belachen geruhte, ohne weiter Rechenschaft darüber zu geben.« (Seyfried.)

nara (1795), in den von Jugendlust übersprudelnden »Deutschen Tänzen« (1795–97), Walzern und Ländlern. Man darf sich Beethoven durchaus nicht ungesellig vorstellen. Er ärgerte sich zwar über die Gesellschaft, aber entbehren konnte er sie nicht. Es mag ihm später schwer genug geworden sein, auf ihre Anregungen zu verzichten.

Einstweilen genießt er sie von Herzen als der allgemeine Liebling. Doch er ist ein Kind des armen Volkes und weiß genau, daß auf solche Gunst nicht zu bauen ist. Er irrt sich nicht, der argwöhnische Grobian, wenn er aus soviel liebevollem Entgegenkommen die Ironie herausfühlt, gutwillige und auch böswillige, und merkt, wie seinen vornehmen Bewunderern kein gesellschaftlicher Verstoß, keine Entgleisung, keine Lächerlichkeit entgeht. Mögen sie ihn noch so sehr umschwärmen, er kennt sie: von heute auf morgen werfen sie ihn über Bord. Er geht auch unsanft genug mit ihnen um; sich angenehm zu machen, ist ihm unmöglich. Lieber zugrunde gehen, als etwas von der Wahrheit preisgeben. Gewiß, er hat treu ergebene Gönner. Aber er hat noch mehr Neider und Feinde: Nebenbuhler, die er tödlich gekränkt, Klaviervirtuosen, die er aus dem Felde geschlagen hat, Kunstgenossen, die sein Ruhm nicht ruhig schlafen läßt[1], Laffen, denen er den Wind aus den Segeln nimmt, und dazu noch all die jungen Künstler, die er durch all zu karges Lob enttäuscht. Wenn sie mit ihren blutleeren Machwerken zu ihm kommen, kennt er keine Schonung. Er versteht es auch nicht, sich eine anbetende Jüngerschaft heranzuziehen. Einen oder zwei Schüler bildet er für den Beruf aus, mehr kann er nicht brauchen. Gegen das Unterrichten

[1] Ein Beispiel dafür ist das läppische Musikduell mit Steibelt, von dem Ries erzählt. Soeben hat Steibelt ein eigenes Quintett gespielt, nun soll Beethoven ans Klavier. Im Vorbeigehen nimmt er vom Pult des Cellisten die Stimme mit, stellt sie verkehrt herum aufs Klavierpult, trommelt sich mit einem Finger aus den ersten Takten des auf dem Kopf stehenden Notenblatts ein burleskes Thema zusammen und phantasiert darüber. Steibelt verläßt entrüstet den Saal und hat es Beethoven nie verziehen.



Heute Sonntag den 29. März 1795.
wird
die hiesige Tonkünstlergesellschaft
im k. k. Nazional-Hof-Theater
zum Vortheil ihrer Wittwen und Waisen
Eine große musikalische Akademie
in zwey Abtheilungen zu geben, die Ehre haben.

Erste Abtheilung.

1) Eine große neue Symphonie vom Hrn. Kapellmeister Cardellieri.
2) Ein neues Konzert auf dem Piano-Forte, erfindet von dem Meister Herrn Ludwig von Beethoven, und von seiner Erfindung.

Zweyte Abtheilung.

Der erste Theil des in welscher Sprache abgefaßten Oratoriums betitelt:
Gioas, König in Judäen,
von der Erfindung des obbenannten Hrn. Cardellieri.

Dabey werden die Hauptstimmen absingen:

Gioas,	Hr. Viganoni.	Giosada,	Hr. Saal.
Sebia,	Mlle. Scelsi.	Mathan,	Hr. Vogel.
Athalia,	Demle. Marescalchi.	Ismael,	Hr. Spangler.

NB. Da die Recitative zu lange sind, so traf man in einigen Stellen eine Abänderung.

Diese Akademie, mit Instrumenten und Singstimmen gerechnet, wird von mehr denn 150 Personen ausgeführet.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich im Nazionaltheater.

Diejenigen, welche sonst einen geringeren Eintrittspreis zahlen, erhalten das Billet für 30 kr.

Jene von der hohen Noblesse, welche ihre bey den sonst gewöhnlichen Gesellspielen abbonirten Logen nicht beybehalten wollen, werden gezieméend ersuchet, es der Kassa beyzeiten melden zu lassen.

Die Bücher von dem Oratorium sind ebenfalls bey der Kasse für 7 kr. zu haben.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Oggi Domenica il 29. Marzo 1795.
nel Teatro Nazionale
la Società della Musica
avrà l'onore di dare
a benefizio delle Vedove, ed Orfani di essa
UNA GRANDE
ACCADEMIA DI MUSICA,
in due parti, nella quale si eseguirà

Per prima parte:

1) Una grande nuova Sinfonia del Sigre. Maestro Cardellieri.
2) Il Sigre. Maestro Ludovico de Beethoven, suonerà sul Piano Forte un Concerto nuovo di sua composizione.

Per seconda parte:

Sarà eseguito in lingua italiana il primo Atto d'un Oratorio intitolato:
GIOAS, RE DI GIUDA,
composto dal suddetto Sigre. Maestro Cardellieri.

Le parti principali saranno cantate dalle Signore professori:

Gioas,	Sigre. Viganoni.	Giosada,	Sigre. Saal.
Sebia,	Sigra. Scelsi.	Matan,	Sigre. Vogel.
Atalia,	Sigra. Marescalchi.	Ismaele,	Sigre. Spangler.

L'Academia fra cantanti e suonatori sarà eseguita da più di 150 Persone.

Li prezzi per l'ingresso sono come il solito al Teatro Nazionale.

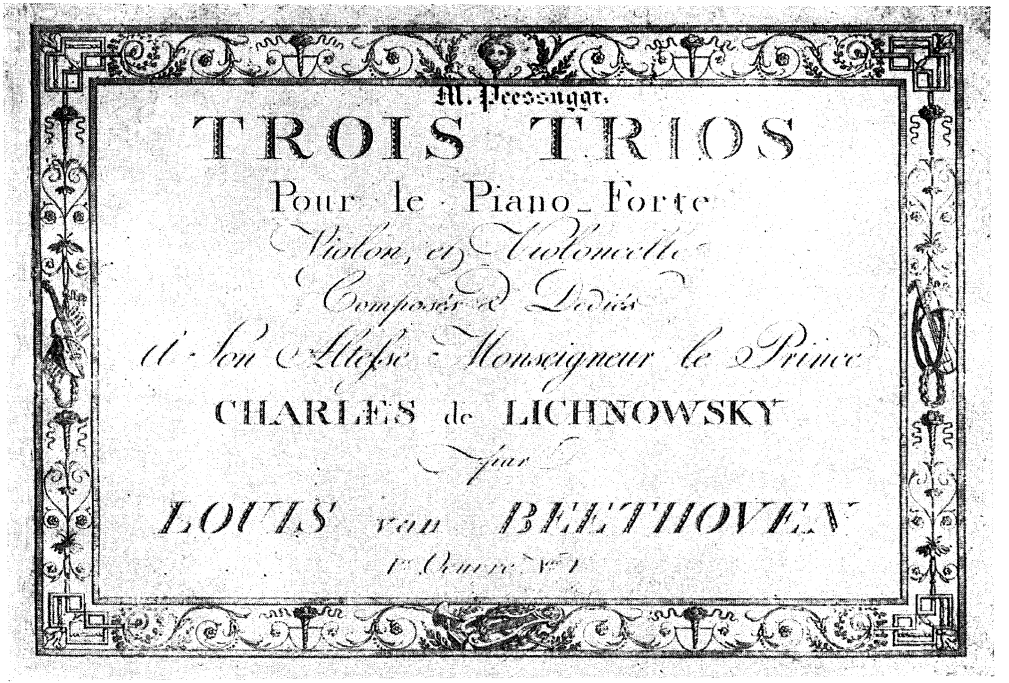
Li Signori, che sono soliti pagar meno per l'entrata, riceveranno il viglietto a 30 car.

Per li Palchi abbonati quelli Signori, che non sono intenzionati di ritenerli, sono rispettosamente pregati di darne avviso a tempo alla Cassa.

I Libretti dell' Oratorio si trovano alla Cassa per 7 car.

Il principio dell' Accademia sarà alle ore 7 in punto.

3. Anzeige des ersten öffentlichen Konzertes Beethovens in Wien



4. Titelblatt der »Drei Trios für Klavier, Violine und Violoncello« 1795

hatte er immer eine Abneigung. »Teurer Meister!« hat er sich weiß Gott nie schelten lassen.

Er geht allein hoch oben über das Seil; unten stehen die Gaffer und lauern auf einen Fehltritt. Solange er sich auf seinen unversehrten Körper verlassen konnte, hat er ihrer nicht geachtet. Einer gegen alle, das gefällt ihm. Er spielt mit dem Schauder. Aber nun, da das Schicksal ihn schwer verwundet hat? Der Mann auf dem Seil ist jäh geblendet. Was soll er tun? Bekennen, daß es ihm vor den Augen schwimmt? Er beißt die Zähne zusammen. Solange ihm noch ein Schimmer von Licht in die Pupille dringt, geht es vorwärts.

Er fühlt, wie es Nacht wird, und muß schaffen, schaffen.

Und lieben.

Solange er lebte, hat er geliebt. Von seinen Jünglingsjahren an bis in die letzten dunkeln Tage ist das Feuer nicht ausgegangen. Einer seiner vertrauten Freunde hat bekanntlich von ihm gesagt, er sei nie ohne eine Liebe gewesen. Schönheit ging ihm nahe, er konnte, wie Ries erzählt, kein hübsches Gesicht sehen, ohne daß ein Funke übersprang. Solche Anwandlungen sind freilich stets rasch verflogen; geht ein neuer Stern auf, so ist der alte für ihn erloschen. Ein einziges Mal sei er volle sieben Monate verliebt gewesen, prahlt er. – Aber dies ist nur der Vorhof. Im heiligen Bereich der großen Liebe blutet die Wunde fort und fort, in nie aufhörender »Wonne der Wehmut«. Neben den »kleinen Freundinnen«[1] stehen die Geliebten und über allen die »unsterbliche Geliebte«. Bei Beethoven sind da die Grenzen oft schwer zu ziehen. Mehr als einmal ist aus einem kleinen lustigen Feuerwerk ein großer Brand entstanden.

---

[1] Titel eines Buches von Hevesy (»Petites amies de Beethoven«, Champion, Paris 1910), aber mit Unrecht auf zwei hochstehende Frauen angewandt, die seine geliebten und treuen Freundinnen waren, die Gräfinnen Josephine und Therese Brunsvik, (s. Anhang III).

In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts aber, als die Krankheit ihn einzukerkern beginnt, bestürmen ihn Liebe und Leidenschaft in allen Gestalten. Tagaus, tagein ist er im Salon von einem Schwarm junger Mädchen umringt. Viele davon sind seine Schülerinnen – solche Schülerinnen weist er niemals ab –, und alle machen ihm den Hof. So erstaunlich es klingt, es verhielt sich in der Tat so. Beethoven ist der Held des Tages, er schreibt für Vigano und die Casentini die Musik zu dem neuen Ballett, das am 26. März 1801 im k. k. Hoftheater aufgeführt wird, »Die Geschöpfe des Prometheus«.

Zu allen Zeiten hat der Virtuose, der Künstler, der sich auf dem Podium der Welt zeigt, die Herzen der Frauen gewonnen. Außerdem aber hatte Beethoven von jeher persönlich stark auf sie gewirkt.[1] So häßlich und plebejisch, so unwirsch er auf den ersten Blick aussieht, er braucht nur den Mund aufzutun, zu reden, zu lächeln, und alle, Leichtsinnige und Ernsthafte, Schwärmerische und Spöttische, sind in seinem Bann. Dann gewahren sie seinen »zierlichen« Mund[2], seine »schneeweißen« Zähne[3], seine »schönen sprechenden Augen, worin sich in jedem Momente seine schnell wechselnden Gedanken und Empfindungen abspiegeln – graziös, liebevoll-wild, zorndrohend, schrecklich[4]...« Gewiß, sie lachen

[1] Stephan von Breuning, mit dem Beethoven sein ganzes Leben hindurch eng befreundet war, sagt zu seiner Frau, als sie nicht begreift, wie Beethoven einer Dame gefallen könne: »Und dennoch hat er gerade bei Frauen sehr viel Glück.« (Gerhard v. Breuning: »Aus dem Schwarzspanierhause«, 1874.) — [2] Dr. W. Chr. Müller 1820. — »Der Mund edel geformt und weich.« Benedict 1823. — Das war auch zum Teil das Geheimnis von Mirabeaus persönlichem Zauber — ich habe die beiden weiter oben schon einmal verglichen —: der gewinnende Mund in dem großartig zerfurchten Gesicht. — [3] Schlösser 1822. Zu beachten ist, daß all diese Schilderungen aus einer Zeit stammen, da Beethoven über fünfzig Jahre alt war. Damals war seine Gesundheit schon zerrüttet und sein Äußeres arg verwahrlost. — [4] Dr. W. Chr. Müller. — Gräfin Charlotte Teleki, die jüngste Tochter Brunsvik, erzählt in einem Brief an ihre Schwestern vom März 1807 von einem kleinen zehnjährigen ungarischen Jungen, der ihr durch seine schönen Augen und seinen frühreifen Geist Eindruck gemacht hat, und zieht den überraschenden

über ihn[1] und sind froh, wenn er sich eine Blöße gibt, mit der sie ihn aufziehen können. Das ist ihr bester Schutz; er könnte sonst gefährlich werden. In den kleinen Herzensduellen gewinnen sie dadurch die Oberhand. Natürlich liegt es all diesen schönen, reichen, vornehmen jungen Mädchen ganz fern, sich tiefer einzulassen als in eine elegante Tändelei, und wer will ihnen das verdenken! Merkwürdig ist vielmehr, daß mehr als eine es sich dennoch zu Herzen genommen hat. In den von La Mara und Hevesy[2] angeführten Mädchenbriefen heißt es oft genug, Beethoven sei »ein Engel«. Während die anmutige Gesellschaft sich über ihn lustig macht, ist ihre Phantasie recht innig mit ihm beschäftigt. Sie nehmen ihn auf ihre ungarischen Schlösser mit, und in der Sommernacht huschen liebe Worte hinter den Bosketts hin und her, Küsse, Schwüre, die der Wind verweht. Wir aber hören den Wind jener Tage heiß und zornig durch das Presto agitato der Mondscheinsonate tosen.

In den Jahren 1799 – 1801 beginnt der freundschaftliche Verkehr mit den beiden verschwägerten Familien Brunsvik und Guicciardi.[3] Beethoven liebte drei Kusinen, die fünfundzwanzigjährige Tesi (Therese), die einundzwanzigjährige Pepi (Josephine) und die sechzehnjährige Giulietta, immer abwechselnd, alle zugleich. Und alle drei erwidern sein Gefühl, soweit es frühlingstrunkenen Schmetterlingen möglich ist: die schöne Verführerin Giulietta, Josephine, hinreißend in ihrer Sehnsucht und ihrem Stolz – sie war ihm wohl in jener ersten Zeit am herzlichsten zugetan – und

Vergleich: »Sein Antlitz gleicht ganz dem Beethovens; derselbe ausdrucksvolle und lebendige Blick. Man sieht das Genie in seinen Augen.« (La Mara, »Beethoven und die Brunsviks«, Leipzig 1920.) — [1] Die Schwestern Brunsvik aber nicht. In ihren Briefen und vertraulichen Papieren habe ich nicht eine einzige ironische oder unfreundliche Bemerkung über Beethoven gefunden. Das ist mir aufgefallen, da ich weiß, wie sehr sein Auftreten den Spott oder, was doppelt weh tut, das Mitleid herausforderte. — [2] Beethoven, Vie intime, Paris 1926. — [3] Mit den Brunsviks im Frühling 1799. Im Sommer 1800 mit Giulietta Guicciardi. Ich verweise auf den ausführlichen Bericht im Anhang III über die beiden Schwestern Josephine und Therese Brunsvik.

die später sehr ernste, damals aber noch lebenslustige Therese, die dann jahrelang geschwankt und sich gequält hat. Giulietta trägt den Sieg davon und entfesselt einen Orkan in des Freundes Brust Allerdings ist der elf Jahre später geschriebene Brief »an die unsterbliche Geliebte[1]« nicht an sie gerichtet. Aber sie ist das »liebe, zauberische Mädchen«, von dem im November 1801 die Rede ist; ihr gehört sein Herz, und er glaubt auch an ihre Liebe.[2] Sie allein konnte sein Gemüt erhellen, in dem Menschenscheu und Trübsinn brauten, seitdem das Gespenst der Taubheit ihn umschlich[3], – freilich nur, um ihn dann den düsteren Mächten noch hoffnungsloser preiszugeben.

Gerade weil er das Verhängnis nahen fühlt – die unheilbare Krankheit läßt sich kaum noch verheimlichen –, sucht er Schutz bei einer Frau. Und diesmal ist nicht nur von Liebe die Rede. Er will heiraten.[4] Bis 1816 gibt er die Hoffnung nicht auf, die zu finden, die »erlaubt sein ist«, und erlebt immer neue Enttäuschungen. Der Arme sieht das Licht erlöschen und greift nach einer treuen Hand, die ihn willig führe. Aber wer soll sie ihm

[1] Heute ist wohl so gut wie sicher erwiesen, daß der berühmte Brief 1812 geschrieben worden ist, zu einer Zeit, da Giulietta für Beethoven nicht mehr in Betracht kam (vgl. meinen Aufsatz über den Brief an die unsterbliche Geliebte in der »Revue musicale« vom Oktober 1927). Bei der Schilderung von Beethovens Aufenthalt in Teplitz, aus dem die ersten Anfänge der A-Dur-Symphonie stammen, komme ich noch darauf zurück. — [2] »Die mich liebt und die ich liebe« (Beethoven an Wegeler, 16. November 1801). Die Idylle scheint etwa vom Juni 1801 bis in den Anfang des Winters gedauert zu haben. (Vgl. Anhang III.) — [3] »Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht: wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen ...« (an Wegeler, 16. November 1801). — [4] »Es ist das erstemal, daß ich fühle, daß — heiraten glücklich machen könnte« (ebenda). — Seit 1798 war er mit dem Gedanken umgegangen. Damals hatte er um die Hand der »Zemira« aus Grétrys Oper angehalten, der schönen Bonner Sängerin Magdalene Willmann, die an der Wiener Hofoper engagiert war. Aber sie wies ihn ab, »weil er so häßlich war, und halbverrückt«. Im folgenden Jahre heiratete sie einen andern Verehrer, der ihrem ästhetischen Gefühl und ihrem gesunden Menschenverstand besser zusagte.

reichen? Sicher keine von den Frauen, die gerade ihm gefallen. Ganz abgesehen von ihren Standesvorurteilen – wenn sie sich auch darüber hinwegsetzen, ihre Familie hält daran fest –, was für eine Existenz hat er ihnen zu bieten?[1] Bis sein Leiden sich bemerkbar machte, hat er sorglos in den Tag hinein gelebt. Jetzt aber bringen seine Kompositionen wenig ein, den Unterricht läßt er sich nicht bezahlen, er lebt fast nur von unsicheren Pensionen und leidet darunter, sie annehmen zu müssen. Um etwas zurücklegen zu können, müßte er Kunstreisen durch Deutschland, durch ganz Europa machen.[2] Er dachte daran. Aber sein Gehör nimmt so rasch ab, daß er es sich kaum noch zutraut. Jedenfalls müßte er jahrelang warten, bis er sich genug erspart hätte.

Giulietta aber wartet nicht. Sie heiratet – für Beethoven doppelt kränkend – einen Musiker. Und was für einen! Einen vornehmen Dilettanten mit glattem Gesicht, einen musikalischen Gecken, der als großer Künstler auftritt und nicht die geringste Ahnung davon hat, was sein Gesäusel vom Werk des Genius unterscheidet. Der zwanzigjährige Herr Graf – Robert Gallenberg – schämt sich nicht, für die Orchesterkonzerte im Winter 1803 seine von Mozart und Cherubini abgeschriebenen Ouvertüren neben Beethovens Symphonieen aufs Programm zu setzen. Giulietta spürt den Abstand ebensowenig wie er.[3] Sie heiraten am 3. November 1803,

---

[1] Sowohl die Brunsviks wie die Guicciardis haben immer wieder mit Geldsorgen zu kämpfen. Giulietta muß sich ihr Leben lang durchschlagen und durchhelfen, so gut es eben geht. Die Familie Brunsvik hat großen Landbesitz, doch scheinen die Einkünfte daraus recht schwankend gewesen zu sein. Außerdem aber haben die Töchter nicht darüber zu verfügen. Bis zur Heirat — Therese bleibt unvermählt — hängen sie ganz von der Mutter ab, die alles dem Sohne zuwendet. Josephine, die zuerst heiratet, verliert ihr Vermögen in einer Reihe unerfreulicher Prozesse. — [2] »Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lang die halbe Welt durchgereist, und das muß ich.« (An Wegeler a. a. O.) — [3] »Graf Robert macht sich ein Vergnügen daraus, Dir seine Kompositionen, deren er seit Deiner Abreise viele geendigt, zu schicken. Es sind die Früchte seiner einsamen Stunden, die nun häufig sind! ... Er steht täglich auf dem Punkt, sein Vaterland zu verlassen, ohne es vielleicht je wie-

anderthalb Jahre, nachdem Beethoven der »Damigella Contessa« die schmerzliche Sonata quasi una Fantasia op. 27 Nr. 2 gewidmet hatte, die Mondscheinsonate.[1] Der Traum war kurz gewesen. Schon aus der Sonate klingt mehr Schmerz und Ingrimm als Liebe. Ein halbes Jahr nach diesem unsterblichen Klagelied, am 6. Oktober 1802, schreibt Beethoven in tiefer Verzweiflung das Heiligenstädter Testament.

Es gibt Biographen, die mit Vorliebe ihrem Helden die Leviten lesen. Auch Beethoven ist dem nicht entgangen. Durch alle fünf Bände ihres Riesenwerks hindurch bemühen sich Thayer und seine deutschen Fortsetzer[2] um den Nachweis, Beethoven habe mit Ausnahme seiner Taubheit all sein Unglück wohl verdient.

Allerdings, er konnte sich ins gemeine Maß nicht schicken. Das war sein Fehler.

Mit ebenso großem Eifer verteidigen sie die Behauptung, er sei im ganzen doch gar nicht so unglücklich gewesen.

Auch das ist richtig: mit seinem Unglück trug er die unermeßliche Freude seiner Symphonieen in der Brust.

Wenn sie aber aus seinem Lachen schließen wollen, er könne so arg nicht gelitten haben, so mangelt es ihnen nicht nur an dem Sinn für menschliche Größe, sondern überhaupt an dem einfach-

der zu betreten, sein Schicksal führt ihn weit — bis nach Neapel, um in der Entfernung das Glück zu suchen, das ihm hier nicht blüht; es ist traurig, daß der Fleiß, den er in seiner Jugend seinem Vaterland widmete, auf fremdem Boden grünen soll!« (La Mara, »Beethoven und die Brunsviks«.) Hevesy führt den Brief ebenfalls an, verlegt ihn aber fälschlich in das Jahr 1800. (Siehe Anhang III.) Zwischen Beethoven, von dem sie in demselben Brief berichtet, sie habe ihn »ausgezankt«, und dem Grafen Robert Gallenberg schwankt Giulietta keinen Augenblick; Robert ist das verkannte Genie, das vom Unglück verfolgt wird. — [1] Die Sonate erscheint Ende des Winters 1801/02 (Februar oder März 1802). Sie ist also sehr bald nach dem Brief an Wegeler mit der Bemerkung über das »liebe zauberische Mädchen« geschrieben worden. — [2] Alexander Wheelock Thayer (bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters und Hugo Riemann): »Ludwig van Beethovens Leben«, fünf Bände, 1866 bis 1917.

sten menschlichen Verständnis. In den Händen sorgsamer Gelehrter, die das Lebendige nur in den Archiven und nicht im Herzen der Menschen suchen, wird die Geschichte eben gar zu leicht zum Verrat am wirklichen Geschehen. Ich möchte nicht ungerecht sein. Mit Ameisengeduld haben sie gewissenhaft einen Schatz an authentischem Material zusammengetragen, für den wir ihnen nicht dankbar genug sein können. Von Zeit zu Zeit wird ihnen auch wohl einmal warm ums Musikerherz, und sie finden schöne Worte zum Preise so hoher Kunst. Aber sie sind keine lebendigen Menschen; ihnen bleibt das Leben für immer ein Buch mit sieben Siegeln. Von Seelenkenntnis keine Spur! Vor allem fehlt ihnen das Augenmaß für das Übermenschliche im Helden. Sie legen an ihn die Elle an, die für jeden ihrer Mitbürger reicht. Das ist ihr gutes Recht – und ihr schlimmes Unrecht zugleich. An dem Maßstab des flachen Landes gemessen, ist der Berg Unmaß. Wer aber den Berg nur von unten sieht, darf sich nicht beschweren, wenn ihm eines schönen Tages vom Gipfel herab der zornige Bescheid wird, er habe einen »Geist der Kleinlichkeit«.

Beethoven wäre nicht Beethoven, wäre er nicht alles, was er ist, im Übermaß! Ich lobe und tadle nicht, ich versuche nur, ihn ganz darzustellen. Wer ihn begreifen will, muß in sich die unerhörten Gegensätze umspannen können, in denen sein mächtiges Ich sich selbst die Wage hält. Beethoven kann zugleich ganz Freude und ganz Schmerz sein, wenigstens in jungen Jahren. In ihm schließen sie einander nicht aus. Sie sind die beiden Pole seiner »elektrischen Natur[1]«, und so kann sich seine ungeheure Lebensfülle immer von neuem entladen und wieder herstellen. Erstaunlicher noch als seine Fähigkeit zu lieben und zu leiden war die Spann-

[1] Er spricht selber davon mit Bettina, die seine Worte in einem Brief vom 28. Mai 1810 wiedergibt. Der Ausdruck »Elektrizität« kehrt dort mehrfach wieder, wenn von den dunkeln Zonen der Seele und von der Erzeugung des Kunstwerks die Rede ist. (Siehe meine bereits erwähnten Aufsätze über »Goethe und Beethoven«.)

kraft, die sich auch an dem großen Wendepunkt seines Lebens im Jahre 1802 auf das wunderbarste bewährte.

Er liegt am Boden, völlig zerbrochen. Ein solcher Verzweiflungsruf wie das Heiligenstädter Testament, der Brief an seine Brüder, der seinen letzten Willen kundtun sollte und niemals abgeschickt worden ist, ist selten einer Menschenbrust entfahren. Doch ein zweiter Antäus, springt er wieder auf, zehnmal so stark wie vorher.

»Nicht unglücklich – nein, das könnte ich nicht ertragen.« Er stürzt sich auf den Widersacher: »Ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.«

Bei solchen Naturen bringt das Übermaß an Leiden Heilung. Je stärker der Angreifer, desto größer die Kraft, ihn abzuschütteln. Und wenn der Geschlagene sich wieder aufgerafft hat, ist er nicht mehr ein Mann allein: dann marschiert in ihm das Kriegsheer der Eroica zum Kampf.[1]

---

[1] Die Heiligenstädter Seelenkämpfe fallen in den Oktober. Schon im November lassen die Briefe erkennen, daß Beethoven ins Leben zurückkehrt. Sie klingen beinah lustig mit ihren derben Ausfällen und ungeschlachten Späßen.

ZWEITES KAPITEL

DIE EROICA

Im Leben der Großen kommt mit der ersten Juniwärme eine Zeit der sprießenden Fülle, da vor drängendem Saft die Rinde birst und der ganze Baum vom Morgen bis zum Abend ein Blühen und Reifen, ein Schwirren und Singen ist. Alles Stockende kommt in Bewegung. Die Geister der Freude und die Geister des Grams, allumfassende Sehnsucht und allmächtige Schöpferlust sprengen die Wände der Zeit, und aus dem Gebrodel des Werdens und Wesens strömt das verborgene Göttliche hervor, das Ich. Mühsal, Krankheit und die schwersten Wunden, alles hilft ihm ans Tageslicht. Mit scharfen Schlägen bahnt der Schmerz der eingeschlossenen Flamme den Ausweg, und das herzbrechende Weh wird Überschwang des Geistes. Wer wollte behaupten, das sei ein Widerspruch und hebe sich in sich selber auf? Beides ist eins, der Atemzug des Genius. In den Jahren seiner zunehmenden Kraft jagt das Zwiegespann Freude und Schmerz mit ihm vorwärts, er hält es am Zügel und lenkt es, wohin er will. Er bestimmt den Weg. Es regen sich die Legionen seiner Kraft, doch er hält sie gebändigt, gesammelt, und führt sie ins Feld zur Eroberung des innern Universums.

Ich spiele nicht mit Worten! All diese Bilder sind nur Reflexe, tanzender Flammenschein, der über den Weg huscht. Wir aber treten in die Schmiede ein. Da wird sich zeigen, ob je ein imperatorischer Wille solchen Schwall glutflüssiger Materie sicherer zu formen vermocht hat. Sogar in Beethovens Leben, das über das

gemeine Menschendasein hervorragt, haben diese drei Jahre nicht ihresgleichen, und die Epoche trägt mit Recht den Namen der Eroica. Welch ein Vulkan! Drinnen schmieden die Zyklopen den Schild des Achill.

Wir dürfen dem Meister zusehen, wenn er den Hammer schwingt. Durch einen glücklichen Zufall sind die Skizzenbücher vom Herbst 1801 bis zum Frühling 1804 beinah vollständig erhalten.[1] Und wenn ich jetzt auf einiges näher eingehe, so kann ich den Musikern, die zu den musikalischen Anschauungen eines Dichters meist nicht viel Vertrauen haben, hoffentlich beweisen, daß der Dichter sich genau angesehen hat, was er besingt. Dabei will es ihm sogar scheinen, als könnte manches Musikerurteil, ob es nun Beethoven preise oder herabsetze, sich nur auf oberflächliches Hören gründen. Woher sonst die merkwürdig verkehrten Auffassungen? Wie kann

[1] Das Skizzenbuch zur Eroica ist in der Berliner Staatsbibliothek. — Heute kennen wir vierzig Skizzenbücher und -hefte Beethovens; sie reichen von 1798 bis 1827, mit einer Unterbrechung von drei Jahren, 1805—1808. Ein vollständiges Verzeichnis mit Angabe des Aufbewahrungsorts gibt Josef Braunstein in »Beethovens Leonore-Ouvertüren«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927. — Zuerst beschrieben hat sie Gustav Nottebohm in seinen vier klassisch gewordenen Arbeiten: 1. »Ein Skizzenbuch von Beethoven, beschrieben und in Auszügen dargestellt«, 1865 (das Buch reicht vom Oktober 1801 bis zum Mai 1802 und enthält die Skizzen zu den Sonaten op. 31 und zur zweiten Symphonie); 2. »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803, in Auszügen dargestellt«, 1880 (Oktober 1802 bis April 1804), mit Skizzen zur Eroica, zur Waldsteinsonate, zu den ersten Szenen der »Urleonore« und mit den ersten Entwürfen zur C-Moll-Symphonie; 3. »Beethoveniana, Aufsätze und Mitteilungen«, 1872; 4. »Zweite Beethoveniana« (nach dem Tode des Verfassers 1887 veröffentlicht). — Paul Mies hat dies Material zu Forschungen über die Gesetze von Beethovens Schaffen in einer interessanten Arbeit verwertet: »Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927. — Braunstein macht in der obengenannten Studie, bei aller Anerkennung für Nottebohm, seine Einwände gegen die zuweilen willkürliche Art, wie der Herausgeber die Skizzenhefte Beethovens zusammenfaßt und ausdeutet, und tritt für vollständige, womöglich Faksimileausgaben ein.

man ihm, dem Erbauer römischer Gewölbe, dem Imperator, dem der ordnende Wille und die unbeirrbare Vernunft alles sind, romantische Unordnung und Willkür des Gefühls vorwerfen!

Seit Anfang des Sommers 1802 wohnt er also in Heiligenstadt in einem großen hochgelegenen Bauernhause außerhalb des Orts und sieht hinab auf die ferne Donauebene bis an den verblauenden Saum der Karpathen.

»Laudeturque domus, longos quae prospicit agros!«

Ihn umhegt die Stille der Felder. Sein Arzt Dr. Schmidt hat ihm Schonung für sein Gehör anempfohlen, und so versteckt er sein Gebrechen vor der Welt. Er ist mit seinen Dämonen allein, mit seiner gekränkten Liebe, mit Hoffnung und Schmerz. Keine Stimme fehlt in dem innern Chor. Und solange der Sommer und die Hoffnung dauerten, hat der Baum frische, heitere Blüten getrieben. Soeben ist die zweite Symphonie vollendet worden.[1]

Dann aber kam der Oktober, und die Sonne wärmte Herz und Fluren nicht mehr. »Der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommertägen beseelte, – er ist verschwunden.«[2] Kalt ist es wie das Grab, schal wie das ewig Leere. In dem einsamen Hause jam-

[1] Und nicht erst, wie Thayer zum Beweis für seine Auffassung glauben machen will, zur Zeit des Heiligenstädter Testaments. Die Hauptwerke vor der großen Krise im Oktober 1802 sind ungefähr in dieser Reihenfolge entstanden: 1801 hat Beethoven die Violinsonaten op. 23 und 24, die Klaviersonaten op. 26 (mit dem Trauermarsch), op. 27 Nr. 1 und 2 (bie beiden Sonaten quasi una fantasia; die zweite, die Mondscheinsonate, erscheint im März 1802), op. 28 und das Quintett op. 29 vollendet. Aus dem Winter 1801/02 stammen die dem Kaiser Alexander von Rußland gewidmeten drei Violinsonaten op. 30, sowie zum größten Teil die drei Klaviersonaten op. 31, die sechs Variationen in F-Dur über ein eigenes Thema op. 34, das G-Dur-Rondo op. 51 Nr. 2 (das ursprünglich für Giulietta bestimmt war und mehr von ihrem Wesen enthält als die Mondscheinsonate), die sieben Bagatellen op. 33 und das Oratorium »Christus am Ölberg«. Die zweite Symphonie endlich, die längere Zeit in Anspruch genommen hat, ist im Sommer 1802 fertig geworden. Eine wunderbare Fruchtbarkeit, mächtiger als alle Widrigkeiten des Schicksals. — [2] Heiligenstädter Testament, 10. Oktober 1802.

mert ein zu Tode Getroffener – in jenen lichtlosen Tagen schrieb Beethoven das Heiligenstädter Testament. Wir aber hören über die Schlachten und Revolutionen des Jahrhunderts hinweg den angeschmiedeten Prometheus stöhnen, und immer noch erbebt uns das Herz.[1]

Und was wurde ihm zur Antwort in seiner Todesangst? Tief aus dem nahen Wald, wo im Oktoberregen die Pastoralsymphonie reift[2], erklingt auf den Hilferuf ein geheimnisvolles Horn – stehe auf und wandle!

Ries versichert, Beethoven habe die Eroica in Heiligenstadt komponiert, das soll wohl heißen begonnen. Im November aber war er schon wieder in Wien. Also muß der erste Gedanke zu dem Werk unmittelbar nach dem Heiligenstädter Testament in ihm aufgetaucht sein. – »O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. O wann, o wann, o Gottheit, kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen! – Nie? nein – o, es wäre zu hart!« Vielleicht hatte er diese letzten Zeilen kaum beendet, als der Geist des Lebens die Gruftplatte dröhnend wieder zuschlug. Da wurde es Licht.

Nottebohm nimmt an, das Skizzenbuch sei im Oktober angefangen worden.[3] Und schon auf den ersten Seiten stehen kleine Skizzen zum ersten, zweiten und vierten Satz der Eroica. Dann folgen vier große Entwürfe für den ersten Teil des ersten Satzes,

[1] Der berühmte Brief an seine Brüder vom 6. und 10. Oktober 1802 wird hier zum erstenmal vollständig in Faksimile wiedergegeben. Das Original ist in der Hamburger Staatsbibliothek. — [2] In dem Skizzenbuch findet sich ein Thema der Pastoralsymphonie mitten zwischen Entwürfen zur Eroica und zur Waldsteinsonate. — [3] Das ganze Heft ist mit Tinte geschrieben, also zu Hause, während der schlechten Jahreszeit.

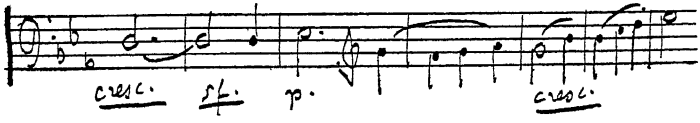
jeder mit vielen Varianten, wiederum einer Reihe kleiner Skizzen, – und dann der ganze Rest. Das innere Gesicht überwältigt den Meister; er hält nicht eher inne, als bis das Werk vollendet ist.

Die Schläge fallen, und die Funken sprühen!

In der ersten großen Skizze erscheint der ganze erste Teil des ersten Satzes auf einmal. Das Strombett wird gegraben, mit festem Strich wird die Kammlinie des Gebirgs gezogen, die melodischen Höhepunkte werden bezeichnet, der Wechsel von Licht und Schatten, der Gang der Modulationen. Und schon hier sinkt, als es gerade auf den Plan getreten ist, das große heroische Thema auf dem Cis im fünften Takt schmerzlich zusammen:

Noch ist die Seele getrübt und zaudert, dem Geheiß des unsichtbaren Meisters zu folgen, dem Ruf zur Tat und zur Größe.

Das ist ein Nachklang jener düsteren Oktobertage in Heiligenstadt, da den Gequälten die Berufung zum Helden traf wie ein Blitz und er zuerst zagend zusammensank. Doch der Strom erfaßt ihn, unwiderstehlich, und trägt ihn mit sich fort:



Beethoven hat also in einem einzigen begnadeten Augenblick den ganzen ersten Teil des ersten Satzes in seiner Gesamtstimmung und -bewegung vor sich gesehen. Das Wesentliche ist da, die grundlegenden Themen und Motive für die erste Hälfte des ersten Teils. Aber wenn damit auch das wuchtige Räderwerk in Gang gesetzt werden kann, alles übrige soll sich doch erst finden.

Die zweite Hälfte liegt noch im Dunkel, und auch in der ersten wallen die Nebel und beklemmen dem Werkmeister die Brust. Beim dreißigsten Takt hält er inne. Wohl weiß er den Weg, aber ihm geht der Atem aus, er wiederholt sich, bleibt stecken, macht Halt, kehrt um und lenkt mit einem seiner gewohnten Zeichen: »Vi - de«, den Helden auf eine andre Bahn, eine Variante zum ursprünglichen Text, in der das gigantische Motiv der großen Sprünge zuerst auftritt:

Die folgende Skizze führt ergänzend die Synkopen ein und verstärkt dadurch den Eindruck ungestümen Hinaufklimmens mit gestrafften Muskeln und klammernden Fingern:

Später behält er das ungeheure Motiv für die Kämpfe im zweiten Teil zurück, ein Beweis für die umsichtige Klarheit, mit der er über seine Mittel verfügt. Dafür läßt er im ersten Teil – Takt 25 und folgende – den Helden gegen das dreifache Hindernis der synkopierten Sforzati anrennen. Doch mit Jugendkraft zertrümmert er sie und schleudert sie in die Luft, und unbezwinglicher als vorher stürmt der Sieger vorwärts:

Von den Überleitungsthemen des ersten Teils taucht das erste weiche, wehmütige vorläufig nur undeutlich, gebrochen auf:

Es klingt wie ein Vogelruf im Wald. Tastend, unbeholfen sucht es nach einer Gestalt. Zuerst gewinnt es Rhythmus,

dann eine melodische Linie,

die wieder ins Schwanken gerät, erlischt, abermals hervortritt und sich endlich befestigt.

Das zweite, im Rhythmus des springenden Rosses, stellt sich sofort unverkennbar ein,

überall ist im Gestrüpp der Entwürfe ein Stück hängen geblieben. Aber wieviel ist noch daran zu entwirren und zu glätten, bis es fertig dasteht! Immer von neuem wird es hin und her und im Kreise herumgehetzt. Spätere Skizzen, die aus dem Wirrwarr hinausführen sollen, verwickeln sich noch fester darin. Nach unbarmherziger Kritik und schärfster Anspannung bringt der Künstler es in den letzten endlich zum einfach großen, reinen Fortschreiten. Je weiter er sich nun von der Eingebung des Anfangsthemas

entfernt und in das unwegsame Innere des Satzes vordringt, desto mühsamer kämpft er sich vorwärts. Bruchstück für Bruchstück wird dem Chaos entrissen, Motive von innigstem Ausdruck wie das folgende:

In verbissener Anstrengung ringt er um den Schluß des ersten Teils, fängt immer wieder von vorn an und läuft sich in banalen Harmonieen hoffnungslos fest, – bis dann auf einmal der Alpdruck weicht.

Wer aber will je ermessen, wieviel Tage, Nächte, Wochen des Kampfs der zweite Teil gekostet hat, die berühmte Durchführung? Wie der Tag von Austerlitz steht sie in der Musikgeschichte da; in ihr hat Beethoven der Kunst ein Weltreich erobert, das das napoleonische überdauert hat. Es ist auch keineswegs über Nacht aufgerichtet worden, denn er war allein, Imperator und Armee in einer Person.

Doch zunächst für den musikalischen Laien ein kurzer Hinweis darauf, was innerhalb einer Sonate oder Symphonie die Durchführung bedeutet.

Sie ist das »Reich der Mitte«, die Verbindung zwischen dem ersten Auftreten der Themen – samt Wiederholung – und ihrer Wiederkehr am Schluß des Satzes. In der Durchführung arbeitet der schaffende Musiker als Baumeister und türmt seine Motive in mannigfachen Verwandlungen und Verzahnungen kunstvoll aufeinander. Von der Eroica an liegt in ihr das eigentliche Wirkungsfeld des Genius – falls überhaupt ein Genius am Werk ist. Dort ist er im Herzen seines Kosmos gleich dem Gott, der den

5. Fürst Carl von Lichnowsky

6. Fürstin Christine von Lichnowsky

Weltenstoff in seiner Hand ballt und lebendige Bauwerke zu schwebendem Wandel ins Leere schleudert.

Beethovens Vorgänger hatten sie nur als dialektischen Übergang zwischen der Einleitung und dem Schluß ihrer Rede benutzt und darin mit Bescheidenheit ihre Kunst gezeigt – es waren Leute von Welt –, die Themen geistreich gegeneinander zu führen. Bei Mozart ist die Durchführung höchstens zwei Drittel, oft auch nur ein Drittel so lang wie der erste Teil.[1] Beethoven war bisher seinem Beispiel gefolgt. In der Eroica zerbricht er plötzlich die überlieferten Schranken und gibt der Durchführung einen um zwei Drittel größern Umfang als dem ersten Teil, – 250 gegen 147 Takte.[2]

Es hätte sich eigentlich ein Mißverhältnis daraus ergeben, die Exposition der Themen, der Hauptteil der Rede, hätte von den oratorischen Ausführungen überwuchert werden müssen. Das ist aber nicht geschehen. Was auf den Hörer wirkt, was seit mehr als einem Jahrhundert die Millionen packt, die nacheinander an dem Klangstrom der Symphonie entlanggepilgert sind, das ist eben die großartige Durchführung. Die Kritik hat bis heute nicht aufgehört, bewundernd und verwundert das Ungeheure anzustaunen. Wir stehen da vor einer der größten Konstruktionsaufgaben, die in der Musik gestellt und siegreich gelöst worden sind. Es ist eine ars nova, von solcher Straffheit und Dichtigkeit, so schwindelerregend und so fest wie ein gotisches Gewölbe. Hier wie dort gibt die geometrische Vernunft Schwung und Halt zugleich, hier wie dort regelt die Zahl – ob erfühlt oder errechnet, ist nie zu entscheiden – das trunkene Spiel der Phantasie.

---

[1] Bei Haydn ist sie zuweilen ebenso lang, einmal sogar etwas länger als der erste Teil. — [2] In fast allen seinen späteren Symphonieen hat die Durchführung denselben Umfang wie der erste Teil, nirgends ist sie ihm wieder so ins Riesenhafte gewachsen wie hier. In den folgenden Ziffern gibt Alfred Lorenz das Verhältnis des ersten Teils zur Durchführung in den sechs folgenden Symphonieen: in der Vierten: 154 zu 152; in der Fünften: 124 zu 123; in der Sechsten: 138 zu 140; in der Siebenten: 114 zu 97; in der Achten: 103 zu 86; in der Neunten: 159 zu 141.

Will man sich Rechenschaft geben, wie die Massen zusammenklingen und einander tragen, so muß man den Meister bei der Arbeit belauschen. Wo hat Beethoven mit dem Bau begonnen?

Darüber geben die Skizzen einigen Aufschluß. Noch ehe irgendein Plan zum zweiten Teil vorhanden war, hat er die Tonart für die schöne lyrische Episode in der Mitte bestimmt

und damit der Modulation von vorn herein die Richtung gegeben. Hier hatte einmal die Farbe vor der Zeichnung den Vortritt.

Und kaum beginnt er mit tastenden Strichen den Grundriß zu entwerfen, so legt er am Schluß die berühmten Dissonanzen fest, dort, wo die ersten beiden Takte des Hauptthemas plötzlich im Nebel auftauchen, einen Augenblick den Atem anhalten und dann den Dunstschleier zerreißen:

Dieser rätselhafte Eintritt in den dritten Teil, der das Ohr jedesmal stutzen macht und von vielen geschulten Hörern als eine wunderliche Härte, als Verirrung empfunden wird, lag somit schon beim ersten Entwurf, ja noch ehe irgend etwas andres eingezeichnet war[1], in Beethovens Absicht und ist durch alle Plattenzustände bis zuletzt eigensinnig festgehalten worden.

Der erste Entwurf enthält also bereits zwei wesentliche Bestandteile: Mit der Modulation sind dem Strom Richtung und Gefälle bestimmt, und an der Stelle, wo er in den dritten Teil umbiegen

[1] Die oben angeführten Takte stehen auf einer der ersten Seiten des Skizzenbuchs (S. 4). — Vgl. Nottebohm, Neuaufl. v. 1924, S. 28.

soll, sind die Wellenbrecher eingesetzt, über die es dann im Strudel hinweggeht. Alles übrige ist nun Sache des Willens.

Bei Künstlern zweiten Ranges hat der Wille immer etwas von lauwarmer, strebsamer Verständigkeit; bei Beethoven glüht er vom Feuer seines Genius wie die erste Hingebung, vielleicht noch stärker. Denn da bei ihm der tiefste Wirkungsbereich des Genius der Einsicht unzugänglich ist, kennt er sich selbst nicht und muß sich erst nach und nach entdecken.[1] Das geschieht mit jedem Pickelschlag, der in ungefügen Felssplittern das äußere Gestein absprengt, mit jedem Spatenstich in die Erdhüllen der Idee. Da fördert er im Schweiße seines Angesichts sein Selbst zutage, der dunkle Zug der Natur weist ihm gebieterisch den Weg. Der Geist hat zwar die Strecke bezeichnet, wo gearbeitet werden soll; was aber im Schoß des Berges das Werk befördern und was es hemmen wird, davon weiß er nichts. Doch der genialen Willenskraft hilft jedes Hemmnis nur die Stärke und Dauerbarkeit des Ganzen befestigen.

Die zahllosen Skizzen zum zweiten Teil zeigen, mit welcher störrischen Beharrlichkeit und überlegenen Selbstkritik er sich abarbeitet, um Schicht für Schicht seinen Riesenbau aufzurichten. Dabei bewährt sich sein geheimnisvolles Maß- und Zahlgefühl, seine Gabe, Gewicht und Farbe richtig zu verteilen, Wirkungen weise vorzubereiten, das Licht an den Höhepunkten zu sammeln und die großen Züge in voller Wucht und lauterm Adel hervortreten zu lassen. Ich erinnere nur an den tragischen Vormarsch gegen den Schluß, der crescendo in Riesenschritten hinanführt, als sollte es über die ganze Welt gehen, und dann in einer heranwirbelnden Wolke jäh in sich zusammenbricht. Es ist, als keuche im Staube ein gefällter Titan. Doch aus dem Staub und der summenden Stille am Rande des Todes steigt plötzlich der reine Erzklang des Heroenthemas und ruft zur Tat und zu raschem Siege.[2]

---

[1] Ich komme in einem spätern Kapitel auf die Gesetze, nach denen sein schöpferisches Unterbewußtsein zu arbeiten scheint, ausführlich zurück. —
[2] Etwa vom 340. bis zum 400. Takt.

Zwei Gelehrte haben den verborgenen Gesetzen des Kolossalbaus nachzuspüren versucht: Hugo Leichtentritt in seiner »Musikalischen Formenlehre«[1] und Alfred Lorenz in seiner scharfsinnigen Untersuchung: »Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze?«[2] Beide waren überrascht, als sie die verschiedenen Bauglieder der Durchführung nach der Taktzahl miteinander verglichen und ihr Verhältnis feststellten. Lorenz kommt zu vier großen Abschnitten:

I. 54 Takte
II. 64 „
III. 54 „
IV. 60 „

Der erste und zweite Abschnitt stehen sich gleichwertig als These und Antithese gegenüber, der dritte und vierte bilden zusammen den Abgesang, die Synthese. Das aber ist die reine Sonatenform; die Durchführung ist also eine vollständige Symphonie im Herzen der Symphonie.

Wenn nun nach Vorschrift der erste Teil des Allegros wiederholt wird, so ergibt sich außerdem eine höchst auffällige Übereinstimmung in der Taktzahl der drei Teile: der erste samt Wiederholung umfaßt 298, die Durchführung 250 und die Reprise samt der Apotheose des Hauptthemas in der Coda 294 Takte.

Es versteht sich von selbst, daß Beethoven diese Verhältnisse nicht mit dem Senklot abgemessen hat. Sie sind das Werk des dunkeln Formtriebs, der in ihm waltet, und gerade deshalb so bewundernswürdig.

Dabei darf nicht vergessen werden, daß er nirgends ein Vorbild hatte. Er entdeckte eine neue Welt – sich selbst. Die Eroica gleicht dem Schiff des Columbus, das als erstes an der Küste des unbekannten Erdteils vor Anker ging. Dem neuen Stil, der mit ihr beginnt, hat die Nachwelt dann mit Recht Beethovens Namen ge-

[1] Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. — [2] Neues Beethoven-Jahrbuch, herausgegeben von Adolf Sandberger (Augsburg 1924).

geben. Aber welcher Entdecker ist je seines Weges so sicher gewesen? Wer hätte je ein Werk, von dessen Gehalt und Umfang er, als er anfing, keinen Begriff hatte, mit solcher Meisterschaft bewältigt? Von alledem sehen wir heute nur noch das Ergebnis und denken nicht mehr an das mühselige Herumtasten in den Skizzen, an die einsamen Fieberqualen der Arbeit. Wie Michelangelo, als er unter der Decke der Sixtina auf dem Rücken lag, hat Beethoven sich in seiner Kapelle eingeschlossen, bis der Schwarm der Zahlen und Formen, die er heraufbeschworen hatte, geordnet und seinem Willen unterworfen war. Aber nur weil in der siegreichen Lösung, in dem Gleichmaß und Gleichgewicht der schwebenden Materie kaum wahrnehmbar noch etwas von dem Heldenungestüm des Kampfes nachbebt, reißt sie uns hin. Merkwürdig genug: obwohl Beethoven seiner Zeit in der Eroica viel mehr Neues bot als in den andern Werken und deshalb für sie am allerwenigsten auf Verständnis rechnen konnte, ist sie in ganz kurzer Zeit unter allen das volkstümlichste geworden.[1]

Ich weiß wohl, eine etwas müde, übergeistigte Vornehmheit schlägt den Beifall der Menge nicht hoch an und sähe darin gern ein Zeichen von Mittelmäßigkeit. Ihr selber bleibt er ja auch ewig unerreichbar. Gewiß, sobald der Künstler sich dem großen Publikum zuliebe einem seichten Durchschnittsgeschmack anpaßt, denken wir auch nicht besser davon. Hat er aber die Kraft, durch die gemeinverständliche Oberfläche hindurch bis zu den allgemeinen Gesetzen des Lebens und bis zur Urbewegung des Geistes vorzustoßen, dann ist das Werk des genialen Einzelnen von selbst und ungewollt der Ausdruck der ganzen Menschheit, und wie mir scheint, liegt in einer solchen Übereinstimmung die höchste Harmonie menschlichen Schaffens. In der »Sinfonia eroica« ist sie erreicht. Beethoven war groß genug, wenn er sich selbst zur Freude baute, dem neuen Jahrhundert, das mit Revolutionen und welt-

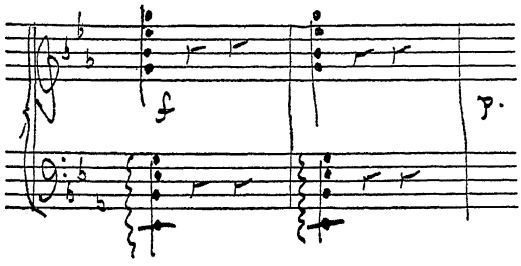
[1] Zusammen mit der C-Moll-Symphonie, die noch strengere Verhältnisse hat: I: 124×2; II: 123; III: $126 + 129$.

geschichtlichen Schlachten die Herrschaft der Masse einleitete, die ersten und bis heute unvergleichlichen Proben eines neuen Monumentalstils zu geben, an Umfang, an Atem und an Gesichten einer tausendköpfigen Volksmenge gemäß. Darin war er wie Gluck, den er bewundert hat[1], nur daß dem ältern Meister der Strom der Eingebung nicht so unversieglich floß wie ihm. Er hat keineswegs die Formen seiner Vorgänger zerschlagen. Die Sonate, die Haydn und Mozart liebevoll ausgefeilt hatten, füllte er nur mit schwererem Metall, seinen starken Schultern und seiner breiten Brust angemessen, in der das Herz einer ganzen Welt schlug. Ganz ähnlich waren einst die Baumeister im kaiserlichen Rom verfahren, als sie die Kuppel und das Tonnengewölbe, die bis dahin nur kleine Bauten überdacht hatten, für das Raumbedürfnis großer Massen ausweiteten. Schon Reichardt schreibt 1808, ihm sei bei einem Quartett von Beethoven »Michelangelos stolzer kecker Gedanke eingefallen, das herrliche Pantheon als Kuppel auf seine Peterskirche zu setzen.[2]« Während aber der reife Kunstverstand des großen italienischen Denkers dem Umriß etwas Strenges, Kühles, Gedankenhaftes verliehen hat, schwillt bei Beethoven alles von jungem Saft, gleich den sprießenden Stengeln und Schäften an gotischen Portalen. Er ist ganz Fleisch und Blut. – Und sobald die beiden herri-

---

[1] Er hat seine Opernpartituren wunderbar auf dem Klavier wiedergegeben. »Einzig«, erzählt Czerny, »war sein Vortrag der Händelschen und Gluckschen Partituren und der Seb. Bachschen Fugen, indem er in die ersteren eine Vollstimmigkeit und einen Geist zu legen wußte, der diesen Werken eine neue Gestalt gab ...« »Als 1805 zum ersten Male die Franzosen in Wien waren,« berichtet Czerny weiter, »besuchten Beethoven mehrere Offiziere und Generale, die musikalisch waren und denen er Glucks Iphigenia in Tauris aus der Partitur spielte, wozu sie die Chöre und Gesänge gar nicht übel sangen.« Interessant ist, daß Czerny unmittelbar darauf die Partitur für Klavier bearbeitet hat, »wie er es von ihm hörte«. Sein Klavierauszug hat für uns also einen ganz besondern Wert. — [2] J. Fr. Reichardt, »Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809», Amsterdam 1810. (16. Dezember 1808.)

schen Eröffnungsakkorde die Schleuse gesprengt haben,



– Beethoven scheint sie, wie er oft tat, erst nach Beendigung des Ganzen an den Eingang gesetzt zu haben, gleichsam um zu bekunden, was folge, sei sein voller Wille und sein unumstößliches Credo – sobald nun dies »hoc volo sic jubeo« erklungen ist, ergießt sich der Schwall, und nichts vermag den Strom vor seiner Mündung aufzuhalten.

Nachdem wir nun im Aufbau des ersten Satzes den schaffenden Geist bei seinem geheimnisvollen Tun beobachtet haben, sei uns vergönnt, ihm nachzuträumen und uns auf unsere Weise sein Werk zu deuten. Freilich, der Musiker von Beruf fühlt sich über jeden Deutungsversuch erhaben. Wo aber wollte er einen Hörer finden, wenn nicht seine rhythmischen Tongefüge die Herzen in bestimmten Gefühlszusammenhängen mitschwingen ließen! Er selber – ich rede von dem Künstler, der mehr von sich fordert als leere Tonsetzerei – kann ja gar nichts Bleibendes schaffen, solange nicht, wenn auch unbewußt, die Kräfte seines Geistes und seines Gemüts insgesamt am Werk sind. Wir bestehen also getrost auf unserm Recht, das Kunstwerk nachzuträumen, wenn wir es nur vorher – oder hernach, gleichviel – in nüchterner Betrachtung eingehend untersuchen. Wenn wir träumen, sind wir zuweilen Seher und erkennen deutlicher hinter den geschlossenen Lidern.

Als völlig unbrauchbar beseitigen wir zunächst die billige anthropomorphische Erklärung auf Grund des Titelblatts, das Beet-

hoven geschrieben und später vernichtet hat: »Sinfonia Grande, 1804, im August. Geschrieben auf Bonaparte.« In einem Geist wie dem Beethovens, der ganz von sich selbst und der eigenen Glut, von seinen Kämpfen und seinem Gott ausgefüllt ist, erscheint die äußere Welt nur als ein Abglanz, ein Widerhall, ein Sinnbild des innern Geschehens. Beethoven ist gar nicht in der Lage, die andern zu sehen, wie sie sind. Sein persönliches Leben ist übergroß und wird zum allgemeinen Maßstab. In alles fremde Wesen sieht er das eigene hinein. Andern Meistern, wie Mozart und Haydn, die weniger mit sich selbst zu schaffen haben, bleibt Raum zur Beobachtung der äußern Welt. Mozart lebt sich in die fremden Seelen ein, Haydn hat einen klugen Blick, eine leise Ironie. Beethoven kann aus seinem Ich nicht hinaus, aber dieses Ich ist ein All. Auch was er von der Umwelt gewahr wird – die Natur –, verleibt sich ihm alsbald ein und nimmt an Stelle der eigenen Art Gestalt und Färbung des beethovenischen Kosmos an. Die Nachahmung – unstreitig von jeher ein ursprünglicher Trieb des Künstlers, eine der Quellen, aus denen er sich nährt – spielt bei Beethoven eine ungewöhnlich geringe Rolle oder wird doch durch seinen Blick, der stets mit Neigung und Leidenschaft und mit der ganzen Wucht des Persönlichen geladen ist, wundersam abgelenkt. Wenn also Beethoven bei der Eroica wirklich an Napoleon gedacht haben sollte, so höchstens nachträglich, als er sich in seiner Einsamkeit nach einem Menschen umsah, der ihm sein allgegenwärtiges Ich rein widerspiegeln könnte. Sobald das vermeintliche Urbild seines Werks aus sich selbst einen Schritt tut, fällt der schöne Trug klirrend zusammen, und Beethoven reißt in seiner Empörung das Blatt mit dem Namen Bonaparte in Stücke. Im Grunde beging auch Hans von Bülow keinen schlimmern Fehler, als er die Eroica auf den Namen Bismarcks taufte, nur daß er sich in der Wahl des Abbilds noch mehr vergriff. Es bleibt schließlich niemand verwehrt, dies kindliche Vergleichsspiel auf seine Art zu spielen; schon der dreiste Knabe Hamlet hat sich daran ergötzt und Polonius mit den

Wolken gehänselt, die über die Ostsee zogen. In Wirklichkeit trägt jede Symphonie, jedes Werk Beethovens nur den einen Namen Beethoven.[1]

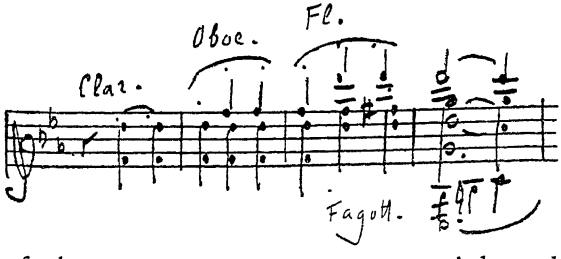
Das Hauptthema, das die ganze Symphonie beherrscht:

ist ein lebendiges Wesen, ob Mensch oder Gedanke, dunkler Drang oder bewußter Wille, darauf kommt es nicht an. Es lebt und handelt. Wer will ihm sein Dasein bezweifeln? Klar und einfach schreitet es vorwärts und trägt von Anfang an das Zeichen seiner Bestimmung: es kennt nur eins, das Ziel. Die Seele empfängt den Befehl und sinkt unter seiner Last zusammen – Takt 5.[2] Doch die Last ist Teil ihrer selbst, ihr Schicksal; seufzend nimmt sie es auf sich und überläßt sich dem allmächtigen Strom. Als die ersten Hindernisse überwunden sind – Takt 25 bis 27 –, fühlt sie ihre Kraft und willigt in die Tat. Ihr strahlendes Ja – Takt 35 bis 45 – weckt in dem leidenden Herzen einen weichen Sehnsuchtslaut,

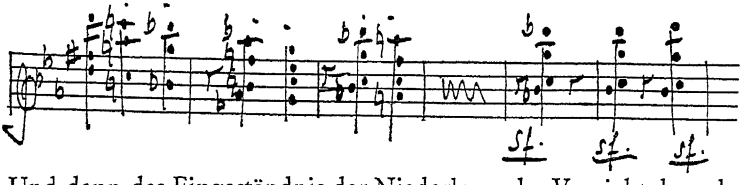
das Motiv, das abwechselnd von den Oboen, Klarinetten, Geigen und Flöten getragen wird. Zum erstenmal wird dann das Herz

[1] Nur bei wenigen — sie werden im Laufe des Buchs noch genannt — empfinde ich Spuren eines fremden, geliebten Wesens, unter dessen Einwirkung er vorübergehend gestanden hat. So in den Erdödy-Trios op. 70. Aber rasch sind sie verflogen, wie weggeblasen vom Wind seines Geistes. — [2] Takt 5 des Themas, Takt 7 des Satzes.

von der Faust des Willens niedergezwungen – Takt 55 und folgende –, und der Kampf zwischen den beiden Seelen beginnt. Peitschenhiebe pfeifen, Schwerter sausen – Takt 65 und folgende. Das wuchtige Motiv steigert sich von Stufe zu Stufe, zerstückelt sich, springt von einer Tonart in die andre, um zu entkommen. Doch überall stößt es auf Klagelaute, die Unruhe des Herzens läßt ihm keinen Ausweg – Takt 83 und folgende:



Im Anlauf gehemmt, stürmt es von neuem vor, wieder und wieder. Schwere Akkorde fallen und zerhacken den Rhythmus – Takt 123 und folgende:



Und dann das Eingeständnis der Niederlage, der Verzicht des sehnenden Herzens – Takt 132 und folgende. Der erste Teil des Allegros schließt mit grausam verletzenden Akkorden, blutenden Wunden:

Der Geist sinkt unter in Verworrenheit; es ist, als hätte er den Weg verloren. Dort im nächtlichen Frieden der Heiligenstädter Felder ist zwischen dem liebenden und dem wollenden Ich die erste Schlacht geschlagen – ohne Entscheidung.

In der Durchführung weitet sich das Seelenschlachtfeld zur Welt, das Gemälde wächst ins Kolossalische. Hier geht es zu wie in den sagenhaften Kämpfen mit den Riesenechsen der Urzeit, wo der verstümmelte Drache immer neue Fangarme aus sich hervortreibt. Immer aufs neue wird das Willensthema zerschmolzen und in Stücke zerhämmert, doch es reckt und dehnt und füllt sich. Bettina berichtet, Beethoven habe ihr einmal in der Schöpferbegeisterung gesagt: »Ich verfolge die Melodie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden; bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie verviefältigen . . .« Das erleben wir hier.

Auf der unermeßlichen Ebene breitet sich das Thema aus, tausendfältig entwickeln sich seine Heerscharen. Die Flut steigt, Woge rollt über Woge, doch hier und da tauchen aus den reißenden Wassern Baumkronen auf, winzige Inseln der Sehnsucht. In wütender Arbeit schweißt der schmiedende Halbgott die widerstrebenden Motive aneinander, umsonst, der Wille dringt mit seinem Befehl nicht durch zu vollem Siege. Vergebens erzwingt er einen Augenblick den gewaltigen Gleichklang der Dur-Oktaven – Takt 302 und 303:

Kopfüber geht es wieder hinunter nach Moll und abermals auf und nieder. Was hilft es, wenn er den Pelion auf den Ossa türmt – Takt 341 bis 370! Der Krieger stürzt ab und wird unter der Masse begraben.

Atemlos sucht er sich zu erheben; er hat nicht mehr die Kraft. Der Herzschlag setzt aus, – verstummt. Totenstille. Nur ein gedämpftes Tremolo der Saiteninstrumente – summt noch fieberheißes Blut in den Adern? Da hebt im wallenden Purpurnebel pianissimo das Schicksal an:

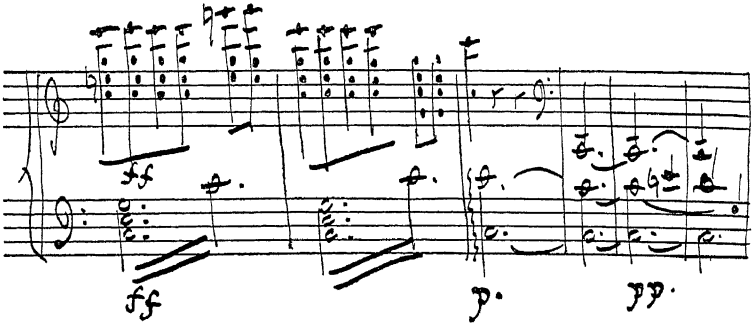
Die Hörner rufen das Heldenthema der Tat wieder aus dem Abgrund herauf.

Mit einem Satz springt jubelnd das ganze Orchester ihm bei. Auferstehung! Alle Seelenkräfte machen sich wieder auf, ans Ziel. Der dritte Teil beginnt, endlich naht der Sieg. Ein prophetisches Horn kündet ihn an, dann die Flöte, und das Thema, das bei seiner Wiederkehr in Es-Dur soeben noch einmal schmerzlich zusammengesunken ist, harrt wie gebannt fünf Takte lang auf der Dominante aus, zuerst in F-Dur, dann in Des-Dur, – ein genialer Gedanke, der, wie Alfred Lorenz meint, in Wagners Parsifal wieder aufgelebt ist.

Der dritte Teil, die Synthese der beiden ersten, faßt das musikalische Drama, das sich dort abgespielt hat, noch einmal kurz zusammen. Aber es bleibt nicht bei der herkömmlichen Wiederholung. Der Satz sollte schließen und findet kein Ende. Mallarmé hat gesagt, Wagners »Philadelphiamarsch«[1] sei der Eroberungszug einer ägyptischen Dynastie. Die Coda im ersten Satz der Eroica mutet uns an wie die Große Armee, die nicht Halt machen kann, ehe nicht der Erdkreis unterworfen ist. Als bei der herrischen Zusammenfassung einzelner Motive aus den beiden ersten Teilen der Geist nun zum letztenmal aus vollem Schlachtgetöse jäh in summendes Schweigen verfällt – Takt 568 bis 570,

---

[1] Zur Säkularfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten komponiert.



tritt das Tatmotiv des Eingangs wieder auf, aber nicht als der unbeugsame Befehl zum Vormarsch, sondern von Tänzen umschwirrt:

Hier ist kein Schmerz mehr und kein Sehnen. Alle klagende Wehmut wird in den Siegesreigen hineingerissen, und der Imperatorenfeldzug löst sich auf in eine wilde Runde des jauchzenden Volks, geführt von einem Helden.

Das Adagio assai feiert den toten Helden. Aber nie war er lebendiger als jetzt. Die ganze Menschheit trägt den Sarg, und darüber schwebt in den Lüften sein Geist.[1]

[1] Es sei mir gestattet, hier einen Traum wiederzuerzählen, der mir berichtet wurde. Ein Dichter, der sich gerade mit einem Heldengesang trug, hatte dies Traumgesicht: Es war in Italien zur Zeit der Renaissance. Auf

Ein Trauermarsch, – in jener Zeit der Heldenvergötterung ein bis zum Überdruß abgedroschener Vorwurf. Beethoven aber hat ihn von innen her neu belebt und ihm den eindringlichen Ton der unverschleierten Seele gegeben, seines Genius. Allerdings war er 1803 noch nicht so völlig frei von Rhetorik wie nach 1817. Aber bei ihm kommt auch in der kunstvollen Rede jeder Laut von Herzen. Nach meinem Gefühl reicht unter allen modernen Kunstwerken dies Dolce cantando am nächsten an die elegischen Chöre der antiken Tragödie heran. Es hat etwas von der reinen Anmut des Sophokles, das angeboren Große, Vollkommene, den heitern Ernst. Bei der Rückkehr ins Minore entwickelt sich ein gewaltiges Gegeneinander ganz neuer Art, düster, vielfältig verschlungen, shakespearisch, voll verwegener Wendungen und übermenschlicher Gesichte. Die Elegie wird zum Epos. Schon kommt von fern der Zug der Mannen mit Siegfrieds Leiche durch den Bergwald geschritten – der Trauerzug in der Götterdämmerung ist ohne Beethoven nicht denkbar. – Die Coda ist nur noch ein erschöpftes Gemurmel, das pianissimo aus dem Abgrund des Kummers heraufweht.

Wir kehren zum Skizzenbuch zurück und sind aufs höchste überrascht. Wenn je ein Kunstwerk wie freie Eingebung gewirkt hat, so ist es dieser Trauermarsch. Wie in allen Grundzügen von vornherein fertig, steht er da, – als hätte er nur so und nicht anders geschrieben werden können, als sei an keiner Hebung und Senkung, an keinem Anschwellen und Abschwellen etwas zu ändern, weil alles von Anbeginn Teil des Ganzen war. Nun aber geht aus dem Skizzenbuch hervor, daß Beethoven nur in lang-

einer Piazza zog unter erhabenen Marschklängen ein Leichenzug vorüber. Eine Volksmenge in Trauerkleidern geleitete den Sarg des Helden zu Grabe. Und der Träumende sah den Toten und war zugleich selber der Tote. Während er im Sarge lag, schwebte er zugleich im Gesang des Volkes hoch darüber hin durch die klare Luft. Der Träumende ist mit seinem Traum, der Besungene mit dem Gesang völlig eins. — Etwas Ähnliches ist fraglos im Adagio assai der Eroica der Fall.

wieriger, schwerer Arbeit sein Ziel erreicht hat. Die erste Fassung hat etwas Mittelmäßiges, Gewöhnliches:

Beethoven muß sich, wie Nottebohm zeigt, die Melodie erst Takt für Takt erobern, nein, Note für Note, Ton für Ton. Einmal erscheint das wankende Motiv, das den Marsch kennzeichnet:

Ein andermal hebt er an, erschüttert, und bricht wieder ab. Jeder Takt ist mit Verbesserungen und Varianten überfüllt:

7. Aus dem »Skizzenbuch« von 1800. Erste Entwürfe zur »Eroica«

8. Aus dem »Skizzenbuch« von 1800. Entwürfe zur As-Dur-Sonate (op. 26)

Das Fugato der Durchführung ist von Anfang an vorausgesehen und beschlossen gewesen, ebenso das Maggiore in der Mitte. Aber es stehen mehrere Themen dafür zur Auswahl. Der Geist sieht zuerst nur ein gestaltloses Wallen, gleich den Spiralnebeln im fernsten Weltenraum. Einen bestimmten Plan hat er nicht. Nacht um Nacht muß er auf seiner Warte Ausschau halten, bis er in der schweifenden Trübe das Feste erkennt. Je weiter er gegen das Ende des Satzes vordringt, desto unsichtiger wird es vor seinen Augen. Für die letzten Takte waren acht völlig verschiedene Skizzen nötig, und es ist kaum zu begreifen, wie sich aus dem nichtssagenden Füllwerk des ersten Entwurfs der ergreifende Schluß hat herausschälen können.

Er kommt Beethoven erst in letzter Minute. Also nicht die Frucht des Genius, sondern ein Erzeugnis des Fleißes, wie eine gewisse Sorte tüchtiger Musiker, der das Wesen des Genies ewig verschlossen bleibt, sich mit Vorliebe einredet? Aber durch solchen Fleiß erweist sich ja gerade der Genius, der nie befriedigte Geist, der einen Versuch nach dem andern als unzulänglich verwirft. Er

muß immer noch tiefer in die Tiefe hinab, und jedesmal holt er aus dem Erzgang ein Stück von dem lautern Metall herauf, das er in sich fühlt und für sein Werk braucht. All die verschiedenen Fassungen und Formen liegen in ihm, einige nahe am Tage, andere ganz unten auf dem Grund. Der geniale Mensch aber macht erst Halt, wenn er auf Urgestein trifft. Das eben ist das Zeichen der Auserwählten: sie wissen, welcher von ihren Gedanken der echte ist, und täuschen sich darin nie. Was sie nach immer erneuter Anstrengung endlich finden, ist nicht der letzte, sondern der erste und ursprüngliche, der wahrhaft eigene Gedanke, der das Gefühl, das ihnen keine Ruhe läßt, das eigentlich Wirksame in ihnen unmittelbar ausdrückt und nur unter einem zähen Schwemmland von angelernten Selbstverständlichkeiten und erstarrten Überlieferungen verdeckt lag. In dieser Witterung für das verborgene »Melieur«[1], für das unverfälschte Göttliche, das wunderkräftig im Innersten des Menschenwesens schläft, liegt eben Beethovens Genie.

Er tappt keineswegs im Dunkeln. Tief unten, wo die Vernunft ihm nicht mehr leuchtet, zeigt der Wille unbeirrbar die Richtung an. Das hat er selber ausdrücklich gesagt, als er 1822 einmal Louis Schlösser von seiner unterirdischen Arbeit erzählte: »Dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrunde liegende Idee niemals ...«

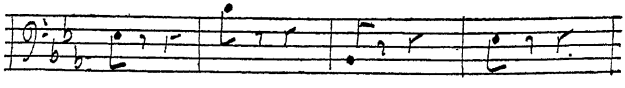
Zuweilen geschieht es, daß der Gedanke ihn überrascht, früher und in ganz anderer Richtung, als er erwartet, besonders in diesen Jahren – 1802/03 –, da seine Natur und sein Stil sich bei den Erschütterungen, die dem neuen Menschen ins Leben helfen, ruckweise wandeln. Ein erstaunliches Beispiel dafür ist der dritte Satz der Eroica, den er als Menuett begonnen – »M. am Ende Coda fremde St.« (Stretta?) – und bis zum Trio, einem Trio alten Stils,

[1] Beethovens Bezeichnung für die Skizzen, die er zur Ausführung bestimmt.

ja noch darüber hinaus fortgeführt hat. Dann, bei der Reprise des Menuetts, notiert er plötzlich:

Hier ist ihm die Feder durchgegangen. Er schreibt: »Presto.« Weg mit dem Menuett und seiner gemessenen Grazie! Es sprudelt genialisch, das Scherzo ist da!

Der letzte Satz hat ihn weniger Zeit gekostet als die andern. Das Thema hatte er, und die meisten Skizzen sind nur Versuche zur kontrapunktischen Behandlung. Aber man darf nicht vergessen, daß die eigentliche Arbeit daran schon getan war, ehe er die Symphonie begann. Das Motiv



stammte aus drei früheren Werken; Beethoven hatte also reichlich Zeit gehabt, seiner wahren Art inne zu werden. Daß er sie im Anfang nicht erkannt hatte, zeigt gerade die Steigerung, die es in den drei Werken erfahren hat.

Zuerst ist es ein brillanter Tanz und Kontretanz in dem Ballett »Prometheus« vom März 1801[1]; dann tritt es noch einmal als Kontretanz auf – Ende 1801[2], und schließlich, im Frühling 1802,

[1] In dem »Notierungsbuch« von 1800 (Breitkopf & Härtel 1927) S. 129 sieht man, wie stark das Thema Beethoven schon beschäftigt. Interessant ist, daß es in dem Heft unmittelbar auf die ersten Skizzen zur Sonate quasi una fantasia op. 27 Nr. 1 folgt, und zwar zu dem allegro vivace des 4. Satzes. Dabei zeigt sich die verwandte Natur der Themen, die bisher niemand aufgefallen war, und verrät die Stimmung, aus der sie hervorgegangen sind. — [2] Als siebenter der »Zwölf Contretänze für Orchester«, die 1803 ohne Opuszahl erschienen sind (»Ludwig van Beethoven, Thematisches Verzeichnis« von G. Nottebohm, Breitkopf & Härtel, 1868, S. 137).

als Thema zu den Variationen op. 35.[1] Noch damals sah Beethoven nicht mehr darin als ein Thema zu schulgerechten Variationen in der üblichen klassischen Manier. Als er das Salonwerk begann, hatte er wahrscheinlich vor, es wie den Prometheus mit einer Art Galopp zu beschließen. Wie er aber nun sein Thema in die Hand nimmt und abwechselnd Licht und Schatten darauf fallen läßt, entdeckt er eine verborgene Seele nach der andern, die elegische, die tragische, die heroische. Das Largo der XV. Variation wird ihm unversehens zu einer dramatischen Szene großen Stils. In der Coda klingt schon der Tod des Helden an: ein Schluß mit den hergebrachten Mitteln ist nicht mehr möglich. Das Finale ist eine Fuge, in der es sehr kriegerisch hergeht. Da keimt die Symphonie. Als Beethoven am Ende angekommen ist, blickt er zurück und erkennt nun das eigentliche Wesen des Themas, mit dem er gespielt hat: die vier gewaltigen Säulen. Da sieht der große Baumeister das weite Gewölbe vor sich, das sie zu tragen vermögen, und macht sie zu Grundpfeilern des letzten Satzes seiner Symphonie. Darüber breitet er den Heldengesang der Variationen, – die steinernen Riesenadern werden kontrapunktisch verbunden und schließen sich zu Spitzbogen zusammen.

Die Tatsache, daß die tiefe Bedeutung eines melodischen Motivs dem Erfinder häufig erst mit der Zeit aufgeht – ich habe das bei früherer Gelegenheit auch in Händels Werken vielfach nachweisen können –, zeigt, wie unterhalb des besonnenen Bildens die schaffenden Kräfte an der Arbeit sind. Das liegt im Wesen des musikalischen Genies. Immer wieder sehen wir bei Händel und oft auch bei Beethoven, wie ihnen die Melodie aufblüht und sie ihren eigentlichen Sinn gar nicht erkennen. – Ich höre schon den entrüsteten Einwand der Ästheten: »Hat etwa eine Blüte einen Sinn?« Doch ich antworte: Für die wissenschaftliche Betrachtung jedenfalls, das

[1] »Variationen mit einer Fuge (Es-Dur) über ein Thema aus dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" für Pianoforte. Dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmet.«

heißt für die Wahrheit, und das heißt auch schließlich für die Kunst: denn erst in seiner Verbindung mit dem Wahren wird das Schöne uns begreiflich und damit vollkommen schön. Doch wir überlassen die Ästheten sich selber und kehren zu den Schöpfern zurück. Ebensowenig wie Händel weiß Beethoven, aus welcher Wurzel die Blüte aufgeschossen ist, und was für eine Frucht in ihr reift. Hastig pflückt er sie und gibt ihr in der Eile nicht immer den rechten Platz. Doch er kommt darüber nicht zur Ruhe. Zwei-, dreimal und öfter nimmt er im Lauf der Jahre das Thema wieder auf, gewinnt ihm eine neue Bedeutung ab und setzt es in einen Zusammenhang, der seinem wirklichen Wesen besser entspricht. Zuweilen haben Händel und Beethoven[1] erst am Ende ihres Lebens das Zauberwort gefunden und der musikalischen Phrase den entscheidenden Nachdruck gegeben, den Ton, der ihre eingeborene Gestalt klar zur Geltung bringt.

Was Beethovens unglückliches Schicksal und die gesteigerte Widerstandskraft, die sein mächtiger Wille ihm entgegensetzte, der Welt eingetragen haben, zeigt uns der Weg, der vom Ballett des Jahres 1801 zur Symphonie von 1804 hinaufführt. Im Prometheus kommen zwei der berühmtesten Stellen aus der künftigen III. und der künftigen VI. Symphonie notengetreu vor: das Gewitter aus der Pastoralsymphonie[2] und das Finale der Eroica.[3]

[1] Soweit Händel in Betracht kommt, verweise ich den Leser auf mein Buch über Händel, Paris, Alcan, S. 144—146, und auf die Artikel in der »Revue S. I. M.« (Mai und Juli 1910) über die angeblichen Plagiate in Händels Werken, wo ich aufzuzeigen suche, wie in ihm der schaffende Genius arbeitet. Einige seiner Melodieen haben sein ganzes Leben lang in ihm geschlummert und erst zwanzig bis dreißig Jahre nach ihrem ersten Aufblühen ihre wahre Gestalt gefunden, in der ihr Wesen vollkommen offenbar wird. Bei Beethoven werden wir noch verschiedene berühmte Themen, z. B. das Lied an die Freude, in ihrem geheimnisvollen Heranreifen zur vollen Erschließung beobachten können. In dem Skizzenbuch von 1801/02 erscheint auch das gewaltige Thema des ersten Allegros aus der Klaviersonate op. 111 — zwanzig Jahre im voraus —, als erster Entwurf zu einem Andante für die Violinsonate op. 30 Nr. 1. — [2] Als »Introduction« (Allegro non troppo) unmittelbar nach der Ouvertüre. — [3] Ebenfalls als Finale (Allegretto).

Schöne Skizzen – Riesenspielzeug, flüchtig aufgelesen und wieder weggeworfen Was hätte in der Welt von 1800 noch weiter daraus werden sollen! Man höre nur die weichen, schwelgerischen, überquellenden Melodieen der Tänze aus dem Prometheus. Wäre nicht das Unheil mit seiner Geißel dreingefahren, wer weiß, ob der Komponist sich nicht zu einem zweiten Rossini entwickelt hätte, wenn auch derber, saft- und kraftvoller, mit einem Schuß Rubens im Blut – er, dem zwanzig Jahre später gerade Rossini in tiefster Seele zuwider war? Und wer weiß, ob er der heutigen Zeit dann nicht angenehmer gewesen wäre!

Wir aber tragen aus dem Spiel des schmiedenden Gottes, der aus Unglück Größe schafft, den Gewinn davon und freuen uns an den Wundern seiner Werkstatt: an dem wirbelnden, waffenklirrenden Scherzo, an dem Freiheits- und Freudenfest des Finales, an den frohlockenden Tänzen und Märschen, an den Fluten göttlichen Gelächters, an den prachtvoll geschwellten Voluten der Variationen. Mitten im Trubel tritt der Held wieder auf, das Thema, – die Bestimmung des Lebens, das zuerst von sich selbst nicht weiß und nun zur Vollendung kommt, an das Ziel, nach dem Beethoven getrachtet hat, solange er lebte. Das Wort kehrt in seinen Briefen immer wieder. Mit dem Sieg aber erscheint sein dunkler Gefährte, der Tod. Doch er erlischt im Triumph. Seine Stimme geht unter in dem Freudengeschrei und -getümmel des empörten Volks, das über Gräber stürmt und die Kerker seiner Freiheit niederstampft.

Und all das hat nur einen einzigen Ursprung: »Du bist der Mann!« Kriegsheer, Heldenkampf, Niederlage, Sieg, Tod und Freudentaumel – alles in dir! All das bist du! Und all das ist noch nicht genug, um deine Ichwelt auszufüllen!

Während der Titan an der Eroica hämmert, sprühen ihm die Funkensterne nach allen Seiten: Das ungestüme Kontrabaßthema

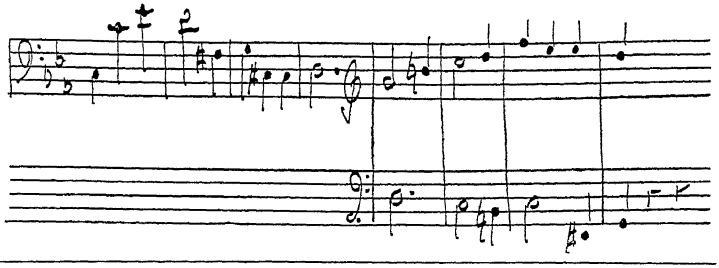
für das »lustige Zusammenseyn der Landleute« in der Pastoralsymphonie[1]:

das überselige Duett für die »Leonore«,

nebst den fünf ersten Gesangstücken des ersten Akts. Die Waldsteinsonate op. 53 – eine Menge vielfach überarbeiteter Skizzen, wie für die Eroica. Ebenso wie dort sind der Schwung und die Frische, die so ursprünglich anmuten, erst in langer Arbeit aus zahllosen vorfühlenden Versuchen gewonnen.

Ferner der Anfang des G-Dur-Klavierkonzertes op. 58:

Das Scherzo der C-Moll-Symphonie, das sich plötzlich wie 'eine Riesenschlange entrollt[2]:



[1] Dazu kommen noch Notenstudien über das »Murmeln der Bäche« mit der Randbemerkung, die an Lionardo da Vincis Notizen im »Trattato della Pittura« erinnert: »Je größer der Bach, je tiefer der Ton.« Alle hier angeführten Skizzen stehen in dem Heft, das auch die Entwürfe zur Eroica enthält. — [2] Die Skizze deutet auch noch das Trio in Dur an.

Und da pocht auch das Schicksal an die Pforte[1]:

Dazwischen ein Gewimmel von Skizzen aller Art. Kleinere Werke werden begonnen – Militärmärsche, ein Zapfenstreich, Variationen, Bagatellen, Lieder, darunter eins der berühmten geistlichen Lieder von Gellert, Kanons, Klavierübungen, Andantes, Allegrettos und noch vieles andre –, große geplant, die auszuführen Beethoven nie die Zeit gefunden hat[2]: zwei unbekannte Symphonieen, darunter eine »lustige Sinfonia«, ferner eine Messe. Endlich steht ganz zum Schluß auf der Innenseite des Einbands der ausführliche Titel der »Kreutzersonate« op. 47, der ihren Charakter genau bezeichnet: »Sonata scritta in un stilo brillante (ausgestrichen) molto concertante, quasi come d'un concerto.«

Und all das vom Oktober 1802 bis zum April 1804. Eine Feuergarbe! Ein Sternschnuppenregen am nächtlichen Firmament, ein Weltenausbruch aus dem Urherd des Seins. Welch eine Johannisnacht!

Je atemloser der Schaffensdrang, desto mehr Freudenmusik: die Pastoralsymphonie, die morgenschöne Sonate, das strahlende Konzert, die »Lustige Sinfonia«. Gewiß, alles Schaffen entspringt aus Leiden; doch was aus der Wunde quillt, ist höchste Lust. Und wenn mit tausend Schmerzen dafür bezahlt werden muß, Schaffen ist Freude, und alles andre ist nichts.

---

[1] Nach Schindler ein Ausspruch Beethovens in bezug auf dies Thema. In der Skizze folgt ein Entwurf zum ganzen ersten Satz. — [2] In seinem kursorischen Überblick über die Skizzenbücher führt Nottebohm ungefähr dreißig Vokal- und fünfzig Intrumentalkompositionen an, darunter verschiedene Symphonieen und Sonaten, die Beethoven dem Grundgedanken nach notiert, aber nicht ausgeführt hat.

9. Titel von Beethovens Niederschrift der »Eroica«. Mit der durchstrichenen Widmung an General Bonaparte

10. Eine Seite aus Beethovens Niederschrift der »Eroica«

Nach Jahren, 1817, als Beethoven von seinen neun Symphonieen schon acht geschrieben hatte, fragte ihn jemand – der Dichter Christoph Kuffner –, welche ihm davon die liebste sei, und er antwortete ohne Besinnen: »Die Eroica.« – »Ich hätte gedacht, die C-Moll.« – »Nein, die Eroica.«

Heute, nachdem mehr als hundert Jahre daruber hingegangen sind, urteilen wir wie er. Auch unter Beethovens Werken steht die Eroica wie ein Wunder da. Mag er auch mit der Zeit höher hinaufgelangt sein, nie hat er doch mit einem Male einen solchen Schritt vorwärts getan. Die Eroica bezeichnet einen großen Tag in der Musikgeschichte. Mit ihr beginnt eine neue Epoche.

DRITTES KAPITEL

DIE APPASSIONATA[1]

NOCH in demselben Jahre, im Sommer 1804[2], kurz nach der Vollendung der Eroica, ging Beethoven eines Tages mit Ries in Döbling spazieren und summte unaufhörlich das Finale der Appassionata vor sich hin. Damit war in der Klaviermusik ein ebenso bedeutsamer Sieg vorbereitet, wie er auf dem Gebiet der Symphonie errungen worden war.

Nur wer den gesamten Feldzug überblickt, kann die Größe des Sieges ermessen. Um das Werk ganz zu würdigen, muß man es an das Ende der langen Reihe von Sonaten stellen, die zu ihm hinanführt. Aus der Beurteilung, die Beethovens Werdegang seit hundert Jahren bei Kritik und Publikum gefunden hat, läßt sich allerdings kein Wertmesser gewinnen. Da herrscht ein erstaunlicher Wirrwarr. Alle sind verschiedener Meinung: nicht nur Kritik und Publikum, sondern auch die Kritiker untereinander. Standpunkt wird gegen Standpunkt verfochten, Technisches gegen Menschliches, Form gegen Gehalt; aber auch auf dem gleichen Gebiet, dem rein formalen wie dem rein ästhetischen, prallen die Meinungen

[1] Ich benenne dies Kapitel nach der Appassionata, weil sie die zweiundzwanzig vorhergehenden Klaviersonaten überragt als der höchste Gipfel des Gebirgsstocks. Doch vor seiner Besteigung soll das ganze Gebiet durchforscht werden. — [2] Nach den übereinstimmenden Berichten von Ries und andern Augenzeugen hat Beethoven die Widmung der Eroica zerrissen, als er die Nachricht von Napoleons Kaiserkrönung bekam. Also wird die Partitur der Eroica Anfang Mai 1804 fertig gewesen sein.

aufeinander. Dieselbe Sonate wird von berufenen Kunstrichtern bald zu den bedeutendsten, bald zu den geringeren gezählt, bald als echt beethovenisch, bald als ein Erzeugnis des allgemeinen Zeitgeistes hingestellt. Und wo zufällig zwei Beurteiler sich über die besonderen Vorzüge eines Werks einig sind, da sind sie es aus verschiedenen Gründen.

Lange Zeit wurde die große B-Dur-Sonate op. 22 von den Musikästhetikern wie ein Bastard behandelt; Marx und Lenz haben sie nur widerwillig als echten Beethoven anerkannt. Heute hebt man sie aus ihrer nähern Umgebung heraus als eins der wenigen Jugendwerke, in denen Beethoven schon ganz er selbst sei.[1] Ein so großer Pianist wie Anton Rubinstein weiß mit der G-Dur-Sonate op. 31 Nr. 1 nichts anzufangen; andre ausgezeichnete Musiker betrachten sie als einen der »glorreichen Augenblicke« in Beethovens Leben und in der ganzen Musikgeschichte.[2] Und während dem linken Flügel der Kritik, um mit Nagel und Frimmel zu reden, die großen Klavierdichtungen der Frühzeit, die Pathétique, die Mondscheinsonate, die D-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2 als »Denksteine in der Geschichte von Beethovens innerm Leben« gelten, bezeichnet der rechte Flügel Beethovens Jugendwerke als rein objektive Kunst, die dem Persönlichen keinen Zutritt gewähre.[3]

Wozu die Ausleger weiter bemühen! Wir wenden uns lieber an Beethoven selbst. Soviel wie möglich pflege ich mir Aufschluß bei ihm und seinen nächsten Freunden zu holen, und was wir dort erfahren, wird uns vielleicht in seiner vollen Bedeutung verständlich beim Studium seiner Musik. Sie ist niemals doppelzüngig,

---

[1] So Jean Escarra in der Einleitung zu Marliave: »Les Quatuors de Beethoven.« — [2] August Halm in seinem »Beethoven«, Berlin 1927. Eine Anspielung auf Beethovens Kantate. »Der glorreiche Augenblick« op. 136, die er 1814 für den Wiener Kongreß komponiert hat. — [3] Escarra sagt a. a. O. S. IX, für die Kompositionen vor 1817 sei charakteristisch, daß das Werk dem Gehalt nach im wesentlichen unpersönlich und objektiv sei. Nur in ganz seltenen Fällen habe sich die Musik unmittelbar am Persönlichen entzündet. Der Mensch halte sich außerhalb des Kunstwerks.

niemals dunkel – nichts weniger als das. Unsrer Zeit liegt es näher, sie allzu aufrichtig, allzu sicher, allzu einfach zu finden. »Ein Mann, ein Wort.« Und nun soll Beethoven selber reden.

Im Jahre 1802 sagt er einmal zu seinem alten Getreuen Krumpholz, seinem »Narren«, wie er ihn nannte, den er oft ins Vertrauen zog: »Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten; von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.« Und Czerny, der die Worte überliefert, fügt hinzu: »Kurz nach diesem Ereignis erschienen seine drei Sonaten op. 31[1], in welchen man die teilweise Erfüllung seines Entschlusses verfolgen kann.«

Am 2. Juni 1804 hält Beethoven beim Entwerfen des zweiten Finales zur Leonore plötzlich inne und schreibt[2]: »Am 2ten Juni. – Finale immer simpler – alle Klavier-Musik ebenfalls. – Gott weiß es – warum auf mich noch meine Klavier-Musik immer den schlechtesten Eindruck (macht), besonders wenn sie schlecht gespielt wird.«

Mitten zwischen den Skizzen zum zweiten Akt der Leonore aber finden sich die ersten Entwürfe zur Appassionata: Ein höchst dramatischer Plan zum ersten Teil, eine Skizze des Schlußsatzes und ein paar Notizen zum Andante.

*

Zwei Fingerzeige: 1802 »schlägt er einen neuen Weg ein«, und zwar mit den Sonaten op. 31, vor allem wohl mit der herrlichen D-Moll-Sonate Nr. 2, die das Rezitativ enthält. Aber er ist noch nicht zufrieden. 1804 erfüllt er dann seine Forderung: »Immer simpler!« mit dem Werk, das seit Jahren in ihm arbeitet, der F-Moll-Sonate op. 57, Appassionata genannt. Die Bedeutung dieser Tatsachen zu untersuchen, soll im folgenden unsere Aufgabe sein.

Was hat er an seinen ersten Sonaten auszusetzen? Worin unter-

---

[1] Die Sonaten op. 31 sind Anfang 1803 erschienen. Daraus ergibt sich, daß die Unterhaltung schon 1802 stattgefunden haben muß. Wenn Czerny sie in das Jahr 1803 verlegt, so täuscht ihn sein Gedächtnis. — [2] Vgl. Nottebohm, »Zweite Beethoveniana«, S. 446.

scheiden sich die Sonaten op. 31 von den früheren? Inwiefern ist op. 57 der Höhepunkt auf dem Wege, den er eingeschlagen hat?

Unsre Zeit neigt dazu, den frühen Beethoven zu unterschätzen. Das ist zwar ungerecht, aber begreiflich. Mannigfache Umstände, die später zu betrachten sind – ein tief erschütterndes Drama zwischen Seele und Schicksal –, haben Beethoven in seinen letzten zehn Lebensjahren persönlich und künstlerisch so entscheidend gewandelt, und sein musikalisches Testament aus dieser Zeit hat sich dann der Nachwelt so fest eingeprägt, daß seine Erstlingswerke darüber in Vergessenheit geraten sind. Die Dome, die der alternde Meister errichtet hat, op. 106, op. 110 und op. 111, werfen ihren Riesenschatten über die Bauten seiner Jugend.

Und doch wäre es ein schwerer Fehler, ihnen ihre Sonderart abzustreiten. Wenn heute gesagt wird, sie seien nur Ausläufer und Nachbildungen der voraufgegangenen Kunst[1], nur ein Ausspinnen älterer Formen und ältern Geistes, Beethoven bleibe »in dem galanten Stil befangen, den Philipp Emanuel Bach, Haydn und Mozart begründet haben«[2], und seine zweiundzwanzig ersten Sonaten »reichten im ganzen an die höchsten Leistungen seiner Vorgänger nicht heran«[3], so zeigt das nur, wie sehr die Erinnerung an ihr Erscheinen mittlerweile verblaßt ist. Auf ihre ersten Hörer haben sie wie ein Umsturz alles Bisherigen gewirkt. Mit stürmischer Empörung und stürmischer Begeisterung wurden sie aufgenommen, von den Anhängern der alten Musik in Acht und Bann getan, von der Jugend dagegen überschwenglich begrüßt.

Was Moscheles von seiner ersten Bekanntschaft mit der Pathétique erzählt[4], ist bezeichnend genug, und nicht minder die

[1] Lenz. Vincent D'Indy. — [2] Blanche Selva. — [3] Escarra a. a. O. — [4] »Ich war der Leitung und dem Schutze von Dionysius Weber anvertraut worden, dem Gründer und gegenwärtigen Direktor des Konservatoriums der Musik in Prag, der ... in dem Plane für meine musikalische Erziehung zur ausdrücklichen Bedingung machte, daß ich keine anderen Komponisten stu-

Schmähungen, mit denen die zünftige Kritik damals die C-Moll-Sonate op. 10 überschüttet hat.[1] Auf der einen Seite wurde der junge Beethoven von den Musikpäpsten, die ihrer Unfehlbarkeit kein Ende sahen, nicht besser behandelt als dreißig Jahre später der junge Victor Hugo von der akademisch denkenden Pariser Presse. Die Perücken sträuben sich bei so unklassischem Gebaren. Auf der andern Seite finden wir schon um die Jahrhundertwende bei dem jungen Geschlecht, dem Beethoven bis dahin völlig unbekannt gewesen war, die Auffassung, die heute noch unter seinen Verehrern lebendig ist: er ist der Freund, der Gefährte, der »Tröster«. Als Moscheles ausdrücken wollte, was er der neuen Musik verdankte, floß ihm zuerst das Wort »Trost« in die Feder. Was Beethoven seiner Zeit brachte, war also etwas Sittliches. Das eigentlich Neue in seiner Kunst war der Mensch.

---

dierte außer Mozart, Clementi und Sebastian Bach ... Um diese Zeit hörte ich von einigen Mitschülern, in Wien sei ein junger Komponist aufgetreten, welcher das sonderbarste Zeug von der Welt schreibe, so daß es niemand weder spielen noch verstehen könne; eine barocke, mit allen Regeln in Widerspruch stehende Musik; und dieser Komponist heiße Beethoven. Als ich mich nun zur Leihbibliothek verfügte, um meine Neugierde nach dem exzentrischen Genie, welches diesen Namen führte, zu befriedigen, fand ich Beethovens Sonate pathétique. Das war im Jahre 1804 (Moscheles war damals zehn Jahre alt). Da mein Taschengeld zur Anschaffung derselben nicht ausreichte, so schrieb ich sie heimlich ab. Die Neuheit ihres Stiles war für mich so anziehend, und ich faßte eine so enthusiastische Bewunderung zu derselben, daß ich mich selbst so weit vergaß, meinen neuen Erwerb meinem Lehrer gegenüber zu erwähnen. Dieser erinnerte mich an seine Vorschrift und warnte mich davor, exzentrische Produktionen zu spielen oder zu studieren.« Allein, es war zu spät. Der kleine Musiker hatte von der verbotenen Frucht gekostet und konnte sie sein Leben lang nicht wieder vergessen. Ohne Rücksicht auf den Lehrer »legte ich Beethovens Werke der Reihe nach, wie sie erschienen, auf das Klavier und fand in denselben einen Trost und ein Vergnügen, wie es mir kein anderer Komponist gewährte«. Nebst andern zeitgenössischen Berichten bei Thayer, Bd. II, S. 146f. — [1] Artikel in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« 1797: »Die Fülle von Ideen veranlaßt Beethoven noch zu oft, Gedanken wild aufeinanderzuhäufen und sie vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppieren, daß nicht selten eine dunkele Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird.«

»Et homo factus est.« Die Musik war Mensch geworden, – der Mensch des neuen Zeitalters. Darin liegt die Erklärung für diese Revolution.

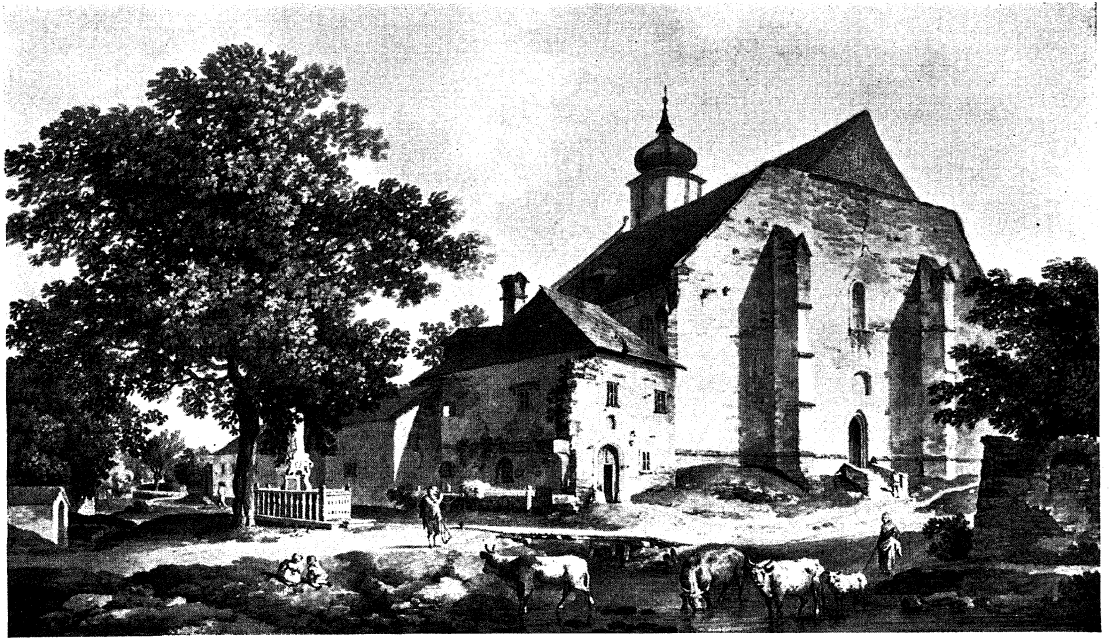
Die Aussage eines so hervorragenden Musikers wie Moscheles ist ein Beweis dafür, wie wenig die formalistische Kritik ausreicht, um künstlerische Ereignisse von der Tragweite dieser musikalischen Umwälzung in ihrem Wesen zu erfassen. Da werden gewissenhaft ein paar Ähren aus den Garben Haydns, Mozarts und Sebastian und Philipp Emanuel Bachs aufgelesen, und doch ist mit dem Nachweis, daß einzelne Motive oder Motivteilchen aus ihren Werken mit Motiven Beethovens verwandt sind, kaum etwas andres erwiesen als die Unfähigkeit des glücklichen Finders, in diesen Motiven das Lebendige und Einmalige zu fühlen, eben das, was sie bei aller Ähnlichkeit voneinander unterscheidet. Ich habe in meiner Sammlung manches wahrhaft erschreckende Beispiel von der geistigen Harthörigkeit gelehrter und künstlerisch gebildeter Männer, deren emsigem Forschen ich die höchste Anerkennung zolle. Wenn Thayer in den großartigen C-Moll-Variationen eine Passacaglia sieht, wenn er die ersten Töne der C-Moll-Symphonie mit einer Stelle aus dem »Gradus ad Parnassum« vergleicht, wenn er das Allegro agitato am Schluß des F-Moll-Quartetts op. 95 für ein Jagdstück hält, – und wenn ein ganzer Schwarm von Kritikern gehorsam nachbetet, das Hauptthema im ersten Satz der Eroica sei der Ouvertüre von »Bastien und Bastienne« entlehnt[1], so fragt man sich doch, ob all diesen vortrefflichen Musikgelehrten je etwas von dem Sinn der Musik aufgegangen ist. Sie lesen mit den Augen. Die Buchstaben sehen sie; den Geist, der daraus redet, vernehmen sie nicht. Daß nur ein Buchstabe verschoben, nur eine Silbe anders betont zu werden braucht, damit aus einem Wort ein ganz andres wird, kommt

[1] Wenn man überhaupt nach derartigen Beziehungen sucht, wäre es, nebenbei gesagt, richtiger, auf die Verwandtschaft des ersten Eroicathemas mit dem Thema des ersten Satzes aus der Es-Dur-Symphonie von Stamitz hinzuweisen.

ihnen nicht in den Sinn. Stilistische Einflüsse darf man in Kunstwerken nur mit der größten Behutsamkeit feststellen. Bei Künstlern zweiten Ranges, die mehr dem Buchstaben als dem Geist untertan sind, mögen solche Bemühungen zu einigermaßen befriedigenden Ergebnissen führen; bei großen Meistern leiten sie den Forscher fast immer in die Irre. Denn sobald das Genie seine Pranken in eine bestehende Form einschlägt, wird daraus ein völlig neues Ausdrucksmittel, ganz besonders in der Musik, wo ein einziger Akzent, ein Innehalten, ein Atemholen, eine leise Verschiebung im Rhythmus oder in der Melodie alles umgestalten kann. Die größten Meister, Händel, Gluck und Beethoven, sind vielleicht nirgends so unverkennbar sie selbst wie in solchen unnachahmlichen Schattierungen.[1] Gerade darin regt sich das Ungreifbarste der Kunst, das niemals Begreifliche: der Hauch des Persönlichen. Bei einem genialen Künstler muß man, wenn man wirklich seines Wesens habhaft werden will, durch das Allgemeingültige der Form hindurchdringen, das bare Schema, das bei jedem oder doch bei vielen andern genau so aussieht, und herausfinden, was ihm allein angehört. Wer einen großen Mann in Wahrheit lieb hat, liebt ihn um deswillen, was ihm allein angehört. Clementi, ein Musiker von ausgesprochener Eigenart, hätte Beethoven wohl den gesamten thematischen Stoff für seine Klaviersonaten liefern können; niemals aber hätte Beethoven ihm ein Flügelrauschen, einen Aufschwung seiner heißen, wilden, selbstherrlichen und frommen Seele zu verdanken gehabt, die sein ureigenes Eigentum war und nun zum kostbaren Besitz der ganzen Menschheit geworden ist. »Der Trost und das Vergnügen«, sagt Moscheles, wenn er von Beethovens Jugendsonaten spricht – und ich könnte aus der damaligen Zeit zwanzig ähnliche Aussagen anführen –, im Munde eines Fachmanns und Musikers von Beruf

[1] Ich verweise auf meine oben erwähnte Arbeit über »Israel in Ägypten«, in der ich zeige, was in Händels Meisterhand aus den wenig bedeutenden Skizzen von Stradella, Erba u. a. wird.

11. Wohnhaus Beethovens in Heiligenstadt, Sommer 1802



12. Die Kirche in Heiligenstadt

gewiß ein unanfechtbares Zeugnis für die seelische Natur der Wandlung, der Wohltat, die diese Musik für ihre Zeitgenossen bedeutete. Darin lag ja gerade das Neue. Unsre Zeit vergißt zu leicht, daß es bei neuen Wirkungen in der Kunst mehr darauf ankommt, was jemand Neues zu sagen hat, als wie er es sagt.

Und doch kommt es auch auf das Wie an, weil es bei einem ganz großen Künstler dem Was entspricht. Wo er etwas Neues sagt, muß auch die Form neu sein. Was ich der formalistischen Kritik im allgemeinen vorwerfe, ist nicht, daß sie sich einseitig an die Form halte, sondern daß sie sich so eng daran halte wie der Wurm, der vor dem Stück Rinde, das er benagt, den Baum nicht sieht. Die wirklich bedeutende Kritik der künstlerischen Form vermag das In- und Miteinandersein von Werk und Schöpfer zu begreifen und hat das Recht – mit Bedauern muß ich es zugeben –, von dem menschlichen Gehalt des Kunstwerks zu schweigen und sich auf ein nachfühlendes Zergliedern der Gefühle, aus denen es hervorgegangen sein mag, nicht einzulassen. Denn sie bewegt sich auf einer geistigen Höhe, wo die Form kein leblos ablaufendes Uhrwerk ist, sondern ein lebendig gegliedertes Ganze, das über dem Bilden und Gestalten des Einzelnen im unergründlichen Zusammenhang der natura naturans sein eigenes Dasein führt. Unter den modernen Musiktheoretikern kenne ich zwei, die Beethoven von so hohem Standpunkt aus betrachten: Heinrich Schenker und August Halm. Beide beschränken sich in ihren Arbeiten grundsätzlich auf die Form; aber sie ist ihnen der Schlüssel zum Geist des Werkes. Halm ist weit entfernt von Schenkers ungetrübter Bewunderung für den Meister und macht kein Hehl daraus, wie, wunderlich genug, sein Gefühl widerstrebt, wo sein Verstand sich redlich vor der überragenden Größe beugt. Trotzdem verkennt er Beethovens Überlegenheit auch in den frühesten Jugendwerken durchaus nicht. Was ihm Eindruck macht, ist viel weniger die leidenschaftliche Gewalt des Gefühls als die Kraft der Vernunft, und so setzt er, der Beethoven nie wirklich lieb gehabt und sein Leben

lang den Drang verspürt hat, ungerecht gegen ihn zu sein, »die Besonnenheit, Selbstdisziplin, die Entsagung, ja die Bescheidenheit, mit der er anfing, als Komponist in die Welt zu treten«, in das hellste Licht. »Da ist nichts von Sturm und Drang, nichts von Überhebung, nichts von Übertrumpfenwollen... Gerade die äußerliche Wirkung hat er nicht gesucht; geriet je auch das, was man so Wirkung nennt,...« – und wie ist es ihm geraten! – »so war es jedenfalls eine Wirkung ganz von innen heraus, von Gnaden des ganzen kräftigen Organismus von Musik, den er schuf... Er hat schon in seinen frühen Kompositionen so präzis geordnet, so energisch geherrscht wie Mozart kaum jemals, Haydn nur in seinen besten Werken.«

So stehen zwei Urteile über Beethovens Frühwerke nebeneinander, die sich in ihrer Verschiedenheit ergänzen. Die Musiker seiner Zeit waren vor allem von der Menschenseele überwältigt, die da in Tönen überfloß, unbändig, betörend, wie sie es ähnlich nie erlebt hatten. Die ernst zu nehmende Kritik von heute beschäftigt sich nur mit der Form und verehrt in Beethoven vornehmlich den bildenden Geist. Beide Gesichtspunkte sind richtig, und für sich allein gibt keiner ein vollständiges Bild. In Beethoven ist eben beides am Werk, zwei gleich mächtige Gewalten seiner Natur, wilde Rosse, die wiehernd am Zügel reißen und die der Wagenlenker in jahrelanger, harter Arbeit miteinander einfahren muß. Zwei Fordernde wollen befriedigt sein: das schrankenlose Ich und der unbeugsame Wille zum großen Kunstwerk.

Die ersten Sonaten zeigen beide Mächte nebeneinander, nacheinander wirksam, selten in Einklang gebracht. In dem jungen Rheinländer, der die Donaustadt zu seiner zweiten Heimat gemacht hatte, trafen zwei Strömungen zusammen, die eine von Aufgang, die andre von Niedergang. Ihn erfüllte der individualistische Geist der Zeit mit all seinen stolzen Ansprüchen. Er strömte über von einem Ich voll heißer Schmerzen und ungestümer Freuden, voller Licht und voller Schatten, reich an krassen Gegensätzen, weniger

tief als glühend lebendig. Gerade darum erkannte die neue Zeit sich in ihm wieder: er hatte damals noch ziemlich dieselben Gefühle wie sie, nur glühten sie in seinem Innern heißer. Und dieses Ich sollten die Menschen weithin spüren und anerkennen, sein Brot sollten sie essen und seinen Wein trinken, sie sollten mit ihm lieben und leiden, über die Wolken auffahren und am Boden kriechen, sinnen und kämpfen. Auch Jean-Jacques der Bekenner war zum Sturmvogel der Revolution geworden.

Nicht minder aber lebten in ihm die großen sittlichen und künstlerischen Überlieferungen des ausgehenden Ancien Régime: die starke Zucht, die den Werkmeister zum Knecht seines Werkes macht, und ein Bausinn, der nun nach zwei Jahrhunderten uneigennützigen Arbeitens wie bei den Bienen unbewußt tätig war und ihm alte Formen zum Vollenden überantwortete, Bauten wie die Dome im Mittelalter, an denen die Geschlechter einander ablösten, bis der Turmhelm das Ganze krönte. An die Sonatenform, die er von Bach und den Mannheimern, von Haydn und Mozart überkommen hatte, sollte er die letzte Hand anlegen und sie nach Sinn und Form rein ausarbeiten. Er fühlte sich berufen, ihren Grundriß zu ewiger Gültigkeit zu erweitern, – ein Bramante der Sonate.

Sein ganzes Lebenswerk steht unter dem Zeichen einer zwiefachen Sendung: er hat er selbst zu sein in seiner leidenden und tapfern Menschlichkeit, er, der nur einmal da ist und die Regungen seines flüchtigen Erdenlebens mit seinem verklärten Bilde in andre Herzen zu übertragen sucht, weil er, wie wir schwachen Sterblichen alle, sich selbst überdauern möchte; – und das Werk einer ganzen Epoche zur Vollendung zu bringen, ihre Art zu leben und zu denken, dies Geistwesen, das größer und wirklicher ist als das Wesen des Tags und die Seele des Zeitalters in ihrer geheimnisvoll dauerhaften Eigenart gesammelt in sich trägt. In den Formen des griechischen Tempels und des gotischen Doms brennt das Feuer von Millionen erloschener Einzelwesen gesammelt fort, und

so hat sich auch eine Periode europäischer Geistesgeschichte, fast das ganze neunzehnte Jahrhundert, musikalisch in der Sonatenform verdichtet, der Beethoven die Unsterblichkeit verleihen sollte.

Ich kann mich hier nicht bei der Beschreibung dieser musikalischen Form aufhalten, die ja für eine ganze Reihe von Musikstücken verschiedener Art, Quartette und Symphonieen, Ouvertüren und Konzerte, maßgebend gewesen ist, sondern muß voraussetzen, daß meinen Lesern die Anfangsgründe der Theorie geläufig sind. Ich erinnere nur daran, daß die Sonatenform in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aus neu erwachten musikalischen Bedürfnissen des Abendlandes hervorgegangen ist und sich im wesentlichen nach folgenden Gesetzen aufbaut:

Zuerst treten zwei Tonarten, Themen oder Themengruppen in scharfem Gegensatz zueinander auf. Sodann entwickelt sich aus einzelnen Motiven oder Bruchstücken von Motiven, die den beiden Themen entnommen sind, in eingehender Analyse und entschlossener Synthese die Durchführung; sie wird mit der Zeit, vor allem dank Beethoven, zum Mittelpunkt des Werkes. Als dritter Teil folgt dann die Reprise der beiden Themen, bei der die Haupttonart schließlich die Oberhand gewinnt, und endlich in der Sonate großen Stils, wie Beethoven sie kanonisiert hat, die Coda, die Schlußkadenz, die das Ganze noch einmal kräftig zusammenfaßt.

Der Grundstock ist also musikalische Dialektik, und um ihn herum hat sich die Kunstform gebildet, klar, logisch, bewußt, wie in Frankreich die klassische Tragödie. Die klassische Tragödie war der Ausdruck des französischen Geistes im siebzehnten Jahrhundert, doch ihre Herrschaft dauerte noch bis in das Zeitalter Voltaires, als der Geist schon ein völlig andrer geworden war. Ein ähnliches Schicksal hat die Sonatenform gehabt, die auch heute in Europa noch nicht ausgestorben ist, obwohl sich die geistigen Bedingungen inzwischen sehr geändert haben.

Unter Beethoven aber hat sie ihr goldenes Zeitalter erlebt. In ihm fand sie ihre Vollendung, wie er die seine in ihr. Zwischen

Beethoven und der Sonatenform bestand eine prästabilierte Harmonie.[1]

Ich lasse Beethovens fünfzehn erste Sonaten rasch an dem Leser vorüberziehen und versuche, ihre wesentlichen Merkmale auf die beiden großen Triebkräfte seines Genius zurückzuführen: das Persönliche, das sich aussprechen will, und den bildenden Geist.

Die Sonate, die Beethoven vorfindet[2], ist ein größeres Musikwerk in drei oder vier Sätzen, deren Reihenfolge feststeht: auf ein bewegteres Eingangsstück[3], das die Sonatenform im engern Sinne

---

[1] Auffallend ist, daß nach der Aussage von Karl Czerny Beethoven beim Numerieren seiner Werke dem op. 57 (der Appassionata) die Nummer 54 gab. Er zählte eben nur die Werke in Sonatenform mit, unter die z. B. auch die Eroica fiel. — [2] Die meisterhafte Arbeit von Imanuel Faißt, »Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate, von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. Ph. Emanuel Bach«, die vor achtzig Jahren (1845) geschrieben worden ist und in einem Neudruck das »Neue Beethoven-Jahrbuch« von Adolf Sandberger, Augsburg 1924, eröffnet, schildert eingehend die Entwicklung der Klaviersonate, von Kuhnau und Domenico Scarlatti an, ihren genialen Begründern, bis zu Philipp Emanuel Bachs Tode im Jahre 1788, — eine Zeit reichster Blüte, die die klassische Sonatenform in allen ihren Bestandteilen ausgebildet hat. In einem Zeitraum von dreißig bis vierzig Jahren zählt Faißt fünfundfünfzig Komponisten, die insgesamt über zweihundert Sonaten geschrieben haben. Neben diesem doch etwas veralteten Aufsatz möchte ich in dem großen »Handbuch der Musikgeschichte«, Frankfurt a. M. 1924, herausgegeben unter der bewährten Leitung Guido Adlers, auf S. 717—756 das Kapitel von Wilhelm Fischer über die Entwicklung der Sonatenform zum Studium empfehlen, das den neusten musiktheoretischen Forschungen Rechnung trägt. Es zeigt, wie die von Rousseau gepredigte »Rückkehr zur Natur« auch die Losung des neuen Stils gewesen ist, wie damals alles auf Melodie, auf einfache, fest umrissene Formen, auf deutlich erkennbare dynamische und rhythmische Gegensätze, auf poetischen Ausdruck des Gefühls und auf einen vornehmen Konversationston abgestellt wurde. — [3] Vincent d'Indy sagt von der Bewegung des ersten Satzes, das Wort »Allegro« deute viel mehr auf den Ausdruck einer fröhlichen Stimmung als auf ein rasches Tempo hin (Cours de composition musicale, Paris 1902 ff.), eine Auffassung, die ich nicht teile. Ursprünglich heißt »Allegro« allerdings »lustig«. Außerhalb Italiens wurde das Wort aber sehr bald mißverstanden und in allen möglichen Bedeutungen gebraucht. Daher auch Beethovens Brief an Mosel (Ende 1817) über Mälzls Metronom: »Herz-

streng durchführt, folgt ein langsamer, gesanglicher Teil in Liedform, dann das Minuetto, ein kleiner Tanz, und zum Schluß ein ausgelassenes Rondo. Das Ganze fügt sich nicht nur den Grundbedingungen jedes seiner Teile, sondern auch den noch unumgänglicheren Forderungen der Gesellschaft, für die es bestimmt ist, den Gesetzen des Takts und des guten Geschmacks, die ein gewisses formales und zugleich seelisches Gleichgewicht der verschiedenen Teile erheischen. Mag der Künstler auch von einer Stimmung, einer Laune völlig besessen sein, er darf sich ihr doch nicht ganz hingeben. Er steht vor einem erlesenen Publikum und darf, was er seinen Zuhörern zu sagen hat, nicht zum Selbstgespräch werden lassen. Die Vorschriften des guten Tons binden ihm die Zunge, vor allem das »Ne quid nimis!«. Nur nicht verweilen, weiter, weiter! Das allzu Ausdrucksvolle, der nackte Ausdruck des innigen, des überschwenglichen Gefühls ist ein Mißton, genau wie das Unschickliche und Ungeschliffene. Annehmbar zu machen ist es höchstens auf dem Umweg schauspielerhafter Darstellung, bühnenmäßiger Nachahmung, ein Kunstmittel, zu dem Beethoven, wie mir scheint, in der Pathétique gegriffen hat. Deshalb ist schon in der Reihenfolge der Sätze Bedacht darauf genommen, daß der Geist überall nippt und sich nirgends betäubt. Im ersten Allegro müssen die einzelnen Motive in strenger Gegenüberstellung auftreten, jedes zu seiner Zeit, und dann nach allen

---

lich freut mich dieselbe Ansicht, welche Sie mit mir teilen in Ansehung der noch aus der Barbarei der Musik herrührenden Bezeichnungen des Zeitmaßes. Denn nur z. B. was kann widersinniger sein als Allegro, welches ein für allemal Lustig heißt, und wie weit entfernt sind wir oft von dem Begriffe dieses Zeitmaßes, so daß das Stück selbst das Gegenteil der Bezeichnung sagt! ... Was mich angeht, so habe ich schon lange drauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben. Mälzls Metronom gibt uns hiezu die beste Gelegenheit. Ich gebe Ihnen mein Wort hier, daß ich sie in allen meinen neuern Kompositionen nicht mehr gebrauchen werde.« Beethoven konnte sein Wort nicht halten, denn andre Bezeichnungen drangen nicht durch. Jedenfalls aber geht aus allem klar hervor, daß für ihn das Wort »Allegro« nur das Tempo angibt.

Regeln der Kunst geschickt miteinander verschlungen werden, damit es die rechte Wirkung tut. Das Andante dagegen bietet einer vornehmen Empfindsamkeit fein zubereitete Nahrung, gewürzt mit einem Körnchen hohen Geistes. Daß die Erregung nicht stürmisch überhand nehme, dafür sorgt ohnehin das brillante Minuetto. Und sollte der Hörer immer noch dazu neigen, Musik ernst zu nehmen, dann erinnert ihn die kunstreiche Natürlichkeit des Rondos, die etwas mechanische Grazie seiner pünktlich wiederkehrenden Einsätze daran, daß alles nur ein Spiel ist. Weise und doch nicht pedantisch, gefühlvoll, doch niemals hingerissen, nascht diese reizende Kunst sehr wählerisch an den Blüten des Gefühls und bleibt an keiner hängen. So dient sie, so gleicht sie den schönen Schmetterlingen der Salons. Ein Musterbeispiel dafür, allerdings in freierer und neuartiger Form, ist die erste von Beethovens Sonaten »quasi una fantasia«, op. 27 Nr. 1.

Dies edle musikalische Spielwerk, das schon unter Mozart und Haydn höchst lebendig geworden war, fällt nun dem Sohne des Bonner Kleinbürgers in die Hände, und er benutzt es zu seiner Einführung in die Wiener Salons. Entschlossen, diese Welt zu gewinnen, spricht er ihre Sprache, um seinen Gedanken Eingang zu verschaffen. Aber nicht lange, so wandelt der Inhalt das Gefäß. Schon in den allerersten Werken, mit denen er an die Öffentlichkeit tritt[1], verrät er in der erborgten Hülle sich selbst, auf eine Art, die die Hüter des Herkommens wohl hätte stutzig machen können. Es kündet sich darin eine neue Epoche menschlicher Empfindungs- und Willenskraft an.

Kaum fängt er in op. 2 Nr. 1 an zu reden, einstweilen in den Worten und den Wendungen, die er von andern gehört hat, so klingt aus seinem Mund die angelernte Redeweise rauh, schroff,

[1] Man darf nicht vergessen, daß Beethoven, der sich als Künstler so straff in der Gewalt hatte, erst mit fünfundzwanzig Jahren, als er genau wußte, was er konnte, und als die Grundzüge seines Wesens schon klar hervortraten, sein erstes Werk veröffentlicht hat.

kurz angebunden. Ihm selber unbewußt tritt in dem kühnen Zufahren, in der unbestechlichen Klarheit, mit der der Verstand auswählt, entscheidet, verwirft, ein Zug ins Heroische hervor. Ich erinnere an den ersten Satz aus op. 2 Nr. 1 und das Hauptthema des ersten Satzes aus op. 10 Nr. 1. Die Griffelführung ist bisweilen etwas schwer, der melodischen Linie fehlt das Biegsame, Einschmeichelnde, das Mozart und seine Nachahmer kennzeichnet. Grundriß und Melodie sind mit sicherer Hand strack hingeworfen. Von einem Gedanken zum andern führt stets der kürzeste Weg, breit angelegt und gangbar, so wie Napoleon seine Heerstraßen entwirft, für ein ganzes Volk, für Armeen mit schwerem Troß und brausender Kavallerie. Im Allegro con brio der C-Dur-Sonate op. 2 Nr. 3 meldet sich schon der Stil des ersten Kaiserreichs, ein gedrungenes, stämmiges, pomphaft kräftiges Wesen, nicht immer interessant, aber würdig, männlich und gesund, voller Verachtung für alles läppische Getue. Der erste Satz der großen B-Dur-Sonate op. 22 zeigt diesen Stil dann in seiner vollen, lautern Kraft und strengen Herrlichkeit. Da weht der Atem des heraufkommenden Geschlechts, das auf Napoleons Spuren von Paris bis Wien und von Madrid bis Borodino das greise Europa unter die Füße tritt.

Doch der heroische Zwang löst sich auf im Frieden von Wald und Flur. Der Sieger springt aus dem Sattel, entblößt Hals und Brust und kühlt das erhitzte Blut im Bade der Natur, – aus eitel Tat wird eitel Träumerei. Wo sprudelten die Bäche frischer als im Allegro der F-Dur-Sonate op. 10 Nr. 2, im ersten Satz der G-Dur-Sonate op. 14 Nr. 2 und in der pastoralen D-Dur-Sonate op. 28!

Gewiß, Helden- und Naturschwärmerei sind Züge der Zeit, die er, ihr Skalde, mit seinem Gesang heraufführt. Die Abgründe aber, die die Wetterwolken und die Blitze heraufsenden, hat er für sich allein. Sein ist das innere Meer, da ohne Unterlaß und ohne Übergang Sturm und Milde, Licht und Schatten miteinander wechseln, da hoch auf nächtlicher Woge Ariel und Puck ihren Schabernack treiben. Solche derben Späße und Sprünge, mit denen

sich das überschwere Gemüt aus Glut und lastender Trübe befreit, finden ihre Form in dem wilden Scherzo, wie Beethoven es geschaffen hat. Die frühen Sonaten enthalten die ersten Ansätze dazu.[1]

Doch am freisten spricht der junge Beethoven sich im Adagio aus. Die musikalische Epoche, in der wir leben – ich rede von den zünftigen Musikern, die selten, und heute seltener als je, mit dem großen Publikum einer Meinung sind –, hat mehr Sinn für den Aufbau des Kunstwerks als für die Regungen des Gemüts und beschäftigt sich darum lieber mit dem ersten Allegrosatz der klassischen Sonate oder Symphonie als mit dem Andante und dem Adagio. Zu Beethovens Lebzeiten war das anders. Um die Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert konnte das deutsche Publikum sich nicht satt trinken an den Strömen zärtlicher Sehnsucht, Hoffnung und Schwermut, von denen ein solches Adagio überfließt, gleich den Liedern Mignons und des Harfenspielers, die auch um diese Zeit erschienen sind.[2] Damals fand das Rätsel des Daseins darin seine Lösung oder doch seinen Widerhall. – Gemüter, die nicht ruhen, bis sie jedem Ding seinen Rang angewiesen haben, mögen entscheiden, welchem von beiden Gesichtspunkten der Vorzug gebührt, dem von 1800 oder dem von 1930. Ich selber wähle bald den einen, bald den andern. Mir scheint, man habe mehr als einen nötig, um ein Kunstwerk recht ins Auge zu fassen, und Beethovens Musik ist vielseitig genug, um von überallher mit Gewinn betrachtet zu werden. Hier wende ich mich nun dem Seelenspiegel des Adagio zu.

---

[1] Vgl. das Allegretto aus der F-Dur-Sonate op. 10 Nr. 2 und auch das Scherzo aus op. 26, der Sonate mit den Variationen und mit dem Trauermarsch, der vielleicht eine halbbewußte Vorbereitung auf die Eroica ist. Aus dem Notierungsbuch von 1800 geht hervor, daß Beethoven das Scherzo, Allegro molto aus der Violinsonate op. 24 zuerst als ein schwerfüßiges Menuett vor sich gesehen hat, ohne das Pausen- und Synkopenwesen der jetzigen Fassung. — [2] W. Nagel knüpft daran in seiner grundlegenden Arbeit – »Beethoven und seine Klaviersonaten«, Langensalza 1905 – einen etwas wehmütigen Vergleich zwischen dem damaligen und dem heutigen deutschen Volk.

Obwohl über Beethovens frühem Adagio noch ein Duft von Mozart liegt – Beethoven hat Mozart jahrelang über alles geliebt und bis zuletzt tief verehrt –, so ist es doch etwas ganz andres als der langsame Satz einer Sonate von Mozart. Ich hüte mich, zu sagen: etwas größeres. Mozarts und Beethovens Adagio ist jedes eine Zauberwelt für sich. In Beethovens erster Sonate – op. 2 Nr. 1 – ist die Lieblichkeit des Ausdrucks wohl zum Teil den Vorgängern abgelauscht; aber der Satz ist einfacher empfunden, schmuckloser, naturhafter. Dem Geist des jüngern Künstlers sind die feinen und feinsten Schwingungen noch fremd, in denen das gereifte Innere Mozarts spielt. Wohl steht er dem Geist des Meisters an Reichhaltigkeit nicht nach, doch das Leben wandelt in ihm weniger verschlungene Bahnen. Das Verschiedene ist deutlich gesondert und fließt nicht durch Halbtöne ineinander über. So geht auch die Linie der Melodie nicht in soviel zarten Wellen, sondern geradeaus; ihr Zweck ist weniger, zu gefallen, als genau die innere Bewegung nachzuzeichnen. Und da bewegt sich nichts zum Spiel. Beethoven gehört zu der unter Künstlern seltenen Art, die man heute als unkünstlerisch abtun möchte: er glaubt an alles, was er sagt, und hätte schweigen müssen, wenn ihm der Glaube untreu geworden wäre. Das ganze weite Reich seiner Persönlichkeit beherrscht er als Künstler unumschränkt, alles, was er liebt und haßt, alle seine Freuden und seine Schmerzen, – seine Welt. Was aber bei den einen Objektivismus, bei den andern Synkretismus heißt, jene Spielerei mit der Kunst, die an allem kosten und nirgends festgehalten sein möchte, das unbestimmte, ruhelose Ich des Dilettantentums, das wie der Aal nirgends zu packen ist, hätte er nie gelten lassen. Er ist der Mann, der er ist, und kein andrer. Das ist in den Tagen, denen Napoleon seinen Stempel aufgeprägt hat, seine Stärke, und seine Schwäche in den Zeiten, da das »Kaa« sich häutet. Um 1800 gehört das Reich der Kunst wie das Reich der Tat dem Starken und nicht dem Feinen, dem Manne, der vor aller Welt zu sein wagt, was er ist. Die Welt folgt ihm, er

leiht ihr seine Stimme. Der Weltherrscher im innern Reich ist Beethoven.

Was das große Adagio seiner Instrumentalmusik vor allem auszeichnet, ist die unverhohlene Sprache, die es führt. So geradezu redet ein Andante von Mozart oder Haydn nie. Es ist nichts andres als ein langes Lied ohne Text, aber die Worte hat man aus den Tönen herausgehört. Manches Adagio von Beethoven ist in der Tat gesungen worden.[1]

Ein paar Beispiele: Die langsamen Sätze in F-Dur und in E-Dur aus op. 2 Nr. 1 und Nr. 3 sind Jünglingsträumereien voll zarter Liebe und Liebesklage. Die Sonate op. 7, die er 1797 seiner damaligen Herzenskönigin, der Komtesse Babette Keglevics, gewidmet hat, bringt dann das schöne Largo in C-Dur, eine mit fester Hand gezeichnete große, ernste Melodie ohne elegante Floskeln, ohne Schwelgerei, ganz aufrichtig und gesund. Das ist Beethoven, sinnend über sich selbst und doch aller Welt verständlich.[2] – Wir

---

[1] Beethoven hat das Adagio seiner ersten Sonate op. 2 Nr. 1 mit einem Text von Wegeler, »Die Klage« betitelt, herausgegeben und hatte den Wunsch, der Bonner Freund möge auch das Thema der Variationen aus op. 26 in Worte setzen. Außerdem wird noch manches andre Adagio von ihm gesungen, vor allem das aus op. 2 Nr. 3 und das aus der Pathétique. Solche Arrangements sind gewiß als Entweihung des Kunstwerks zu mißbilligen, zumal die meisten höchst geistlos gemacht sind. Aber sie sind ein Beleg für den vokalen Charakter dieser Art Instrumentalmusik, vielleicht eine Erklärung dafür, daß Beethoven verhältnismäßig wenig für Gesang geschrieben hat. Er bringt eben in weit höherm Maße als seine Vorgänger das Klavier und das Orchester zum Singen, — er verleiht ihnen menschliche Sprache. Das macht sich mit den Jahren immer mehr fühlbar, besonders in den Skizzen. Ich besitze eine der Skizzen zum Allegretto der siebenten Symphonie, die mir immer wieder den ergreifenden Eindruck eines rezitativisch vorgetragenen Monologs macht. — [2] Die meisten heutigen Künstler streben nach aristokratischer Absonderung, um sich der aufsteigenden Demokratie, aus der sie hervorgegangen sind, zu erwehren, und verdammen solches »Reden zum Volk«. Ich habe mich schon anläßlich der Eroica zu der Frage geäußert. Da nach meiner Ansicht die erste Vorbedingung zur Größe eine große Seele ist, so erwarte ich von der »alma sdegnosa«, die sich für sich selbst und die wenigen, von denen sie sich verstanden fühlt, ängstlich aufspart — Narziß und Corydon —, keine be-

finden ihn wieder in dem Adagio molto der C-Moll-Sonate an die Gräfin Browne, op. 10 Nr. 1, einer weit ausgespannten Betrachtung in satten Tönen, fast zu abgerundet in der Form. Klar und ruhevoll fließt der melodische Strom breiter und breiter in weichen Wellen dem Meere zu.

Das mächtige Largo e mesto der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3 zeigt uns zum erstenmal Beethovens ganze Seelengröße. Die Sonate stammt aus dem Jahre 1798, aus der Zeit, da die unheilbare Krankheit sich zuerst bemerkbar machte. Sobald der erste Akkord erklingt und die erhabenen sechs Achtel einsetzen – bei Beethoven so oft das Zeitmaß feierlicher Schwermut[1] –,

beugt sich der Geist des Hörers unter die leitende Hand. Dieser Gram ist von seiner Kraft und dem Gesetz, das über ihm waltet, bis an den Rand erfüllt und wirkt nicht mehr wie der Herzenserguß eines Einzelnen. Hier spricht der Chor der antiken Tragödie. Der persönliche Schmerz ist zum Besitz aller geworden; das Klagelied des Einen wächst in seinem Vollklang zum Schicksalslied des ganzen Geschlechts und seines Zeitalters heran.

Drei groß angelegte Teile: Langsam kommt in tragischem Rhythmus das Schmerzensthema gegangen. Da fällt, die Hände zum Himmel erhoben, ein melodisches Lamento ein, rührende Töne, An-

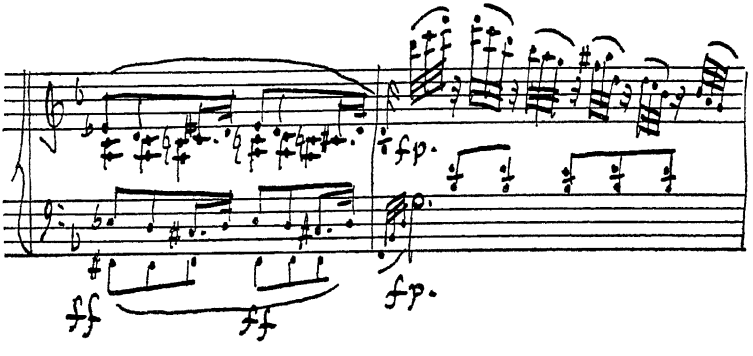
---

sondere Fruchtbarkeit. Die größten Meister, Händel, Bach und Beethoven, haben für sich selbst gedacht und für alle gesprochen. Ihre Werke wenden sich in aller ihrer Aufrichtigkeit an eine große Gemeinde. — [1] Vgl. z. B. das Adagio aus der Hammerklaviersonate op. 106.

klänge an Mozart, und dann wieder ganz Beethoven: schroffe Gegensätze, eindringliches Pathos, titanisches Ächzen, die Verzweiflung des Zerbrochenen, die sich auflöst in edle Zähren.

Der zweite Teil beginnt, ein Vorbild der künftigen Trauermärsche, in geruhiger Elegie:

Doch abermals bäumt der Schmerz sich auf. Da schlägt das Schicksal zu mit schwerem Schlag, und unter strömenden Tränen und gebrochenem Schluchzen wandelt unerbittlich abgemessenen Schrittes der Marsch:



Das Schluchzen erstirbt, – smorzando – pianissimo. Ein letzter Aufschrei – forte, sforzando – und decrescendo hinab. Das Eingangsthema kehrt wieder in ernster Majestät.

Und wie es dann nochmals ansetzt, spüren wir in den dumpfen, wuchtigen Tritten mit den Sforzati auf dem zweiten und dem fünften Achtel

das unversöhnliche Geschick, das die aufbegehrende Seele niederhält, bis sie hilflos in die Kniee bricht und bis das Wehklagen in Weinen ausklingt und verstummt. Und nun endlich die tiefe, tiefe Müdigkeit der Entsagung. Ein paar Seufzer noch, und der letzte ist verhaucht.

Eine unermeßliche Tragödie! Das Opfer ist die Seele eines ganzen Volks, verkörpert in seinem Chorführer. Die erhabene Darstellung der Melancholie. »Jedermann fühlte aus diesem Largo«, sagte Beethoven 1823 zu Schindler, als er der ersten Wirkung seines Werks gedachte, »den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie.« In solchen äschyleischen Chören hat auch Händel die großen Höllengötter und Eumeniden zur Oberwelt heraufbeschworen, im »Saul« den Neid, im »Herakles« die Eifersucht. Hier ist dem jungen Beethoven zum erstenmal eine lyrische Form in ihrer ganzen klassischen Fülle unter den Händen lebendig geworden; die Forderungen seines Ich und die Majestät des unpersönlichen Gesetzes klingen rein zusammen. Es dauerte lange, bis ihm das zum zweitenmal gelang.

Das Adagio der Pathétique – op. 13 – ist wie die ganze Sonate die etwas zu glatte Lösung einer vom Theater hergenommenen Aufgabe. Die Schauspieler sind zu sichtbar. Wie um der strengen Meisterhand zu trotzen, ist der Dialog – besonders in dem Zwischenspiel in As-Moll – ein wenig im Schematischen stecken geblieben. Damals hatte die Wirkung solcher mühelos geführten Hin- und Widerrede zwischen zwei Personen oder zwei »Principen« offenbar etwas Verlockendes für Beethoven, wie eine merkwürdige Unterhaltung mit Schindler zeigt.[1]

[1] Als Beethoven sich 1823 einmal über die junge musikalische Generation geärgert hatte, machte er, ein laudator temporis acti, die Bemerkung, in den beiden Sonaten op. 14 (E-Dur und G-Dur), die 1799 herausgekommen waren, hätten die ersten Hörer ohne weiteres den »Streit zweier Principe« oder einen »Dialog zwischen Mann und Frau oder Liebhaber und Geliebter« erkannt, besonders in der G-Dur-Sonate. Dieses Wort haben die Beethovenbiographen in Zweifel zu ziehen versucht, offenbar weil es sich mit der Bewunderung für ihren Meister oder mit ihrer Auffassung der Musik nicht recht verträgt. Ganz mit Unrecht. Solche Stellen wollen für das genommen werden, was sie sind: ein geistreiches Spiel, nicht eben tiefsinnig, in theoretischer Beziehung ganz anspruchslos, wie die Phantasie eines großen Künstlers es sich wohl zuweilen erlaubt. Man braucht sich nur das Scherzo am Schluß der

Doch mit einem kräftigen Umschwung löst die Wirklichkeit das Theaterwesen ab, eine Erscheinung, die in Beethovens Schaffen immer wiederkehrt, – der Pendelschlag seines Lebens. Auf die besonnene Nachbildung der Leidenschaft folgt fast immer die Leidenschaft selbst in erschütternder Wahrhaftigkeit.[1]

In op. 27 Nr. 2 ist sie eins und alles. Der übliche zweite Sonatensatz genügt nicht. Das Adagio rückt an den Anfang, eine wohl einzig dastehende Neuerung. Die Mondscheinsonate hebt an mit einem Monolog ohne Worte, einem persönlichen Bekenntnis von so packender Aufrichtigkeit, wie es in der Musik wenige gibt. Die ganze Sonate wirkt wie eine einzige Aussprache, wie der kaum verhaltene Naturlaut ungebrochener Leidenschaft.

Aber wenn auch das persönliche Gefühl in keinem andern Werk aus dieser Zeit so völlig Alleinherrscher ist wie hier, so treibt es doch in vielen, ja in fast allen Jugendsonaten sein Wesen und hat in ihrem Aufbau manches verstellt und verschoben. In der hübschen Sonate op. 7, der sogenannten »Verliebten«, spielt es wie ein Kind, das einem zwischen den Beinen hindurchläuft, besonders in dem reizenden Rondo. In dem ersten Allegro der C-Moll-Sonate op. 10 Nr. 1 schießt es jach empor, – die gestrengen Kunstrichter jener Tage bekreuzigten sich. Ins Finale bringt es ängstliche Un-

G-Dur-Sonate anzusehen, in dem das lustige Themenduell am deutlichsten herausgearbeitet ist, um zu merken, wie es gemeint ist. Ein übermütiger Scherz — »le roi s'amuse«. — [1] Ich erwähne hier nur die auffallendsten Beispiele. Der Leser kann ein solches Auf und Ab leicht selber in der Reihenfolge der Sonaten feststellen, in den Frühwerken sogar bei den einzelnen Sätzen derselben Sonate. Die B-Dur-Sonate op. 22 verschließt sich streng vor aller Empfindsamkeit, die As-Dur-Sonate op. 26 mit den Variationen öffnet ihr Tür und Tor. Die Mondscheinsonate steht in ihrer düstern Glut zwischen der weltmännischen Anmut der Sonate op. 27 Nr. 1, der ersten »quasi una fantasia«, und dem behaglichen Naturgenuß der D-Dur-Sonate op. 28, in der von Leidenschaft keine Spur zu finden ist. Ebenso lösen die drei Sonaten op. 31 einander ab, und auf die Waldsteinsonate folgt fast unmittelbar die Appassionata. Es scheint fast, als wende sich Beethoven nach einem innern Ungewitter jedesmal dem schönen Spiel oder der reinen Naturbetrachtung zu, um sein Gleichgewicht wiederzugewinnen.

13. Ludwig van Beethoven
Miniatur von Christian Hornemann (1803)

14. Gesamtansicht von Wien Ende des 18. Jahrhunderts

Seite aus Beethovens Niederschrift der »Mondschein-Sonate«.

ruhe, wirren Wechsel von Licht und Schatten, jähes Stocken, Orgelpunkte, Klänge, die uns den Atem benehmen: auf den Hintergrund der Durchführung schreibt eine Hand in feurigen Buchstaben das Menetekel der künftigen C-Moll-Symphonie:

Auch zu den rasenden Schlußsätzen der Mondscheinsonate und der Appassionata stecken hier schon die Keime.

Daß es der herrlichen D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3 an innerm Zusammenhang gebricht, ist wohl nicht zu leugnen. Beethoven gibt seine Stimmungen, wie sie kommen, und denkt noch nicht daran, sie der Einheit des Werks unterzuordnen. Das zeigt sich noch deutlicher in der bekannten Sonate mit den Variationen op. 26. Über die Beziehung dieser vier Sätze haben sich die Ausleger umsonst den Kopf zerbrochen, besonders darüber, was das fröhliche Allegro unmittelbar nach dem Trauermarsch zu bedeuten habe.[1] In Wirklichkeit hat Beethoven sich damals noch gar nicht darum gekümmert, ob die einzelnen Teile in der Stimmung zueinander paßten oder nicht, ja, er scheint es sogar auf bunten Wechsel abgesehen zu haben. In den Skizzen begegnet uns zuerst der lustige Schlußsatz, dann sollte ein Menuett folgen und

[1] Wasielewski (Ludwig van Beethoven, Berlin 1888) erinnert an Mignons Exequien: »Kinder, kehret ins Leben zurück... Entflieht der Nacht! Tag und Lust und Dauer ist das Los der Lebendigen.« Nagel stellt die weniger poetische Betrachtung an, die Regimentsmusik pflege mit fröhlichen Weisen vom Friedhof zurückzukehren, nachdem sie mit dem Trauermarsch den Toten zur letzten Ruhestätte geleitet habe.

darauf der düstere Trauermarsch in As-Moll.[1] Es war also von vornherein ein Werk geplant, in dem verschiedene innere Zustände nur durch Stil und Schattierung der Tonarten zusammengefaßt werden sollten.

Mit ebensoviel Freiheit ergeht er sich in der Sonata quasi una fantasia op. 27 Nr. 1, deren Skizzen verstreut zwischen den Entwürfen zu op. 26 stehen. Hier aber ist sie nach meinem Gefühl sachlich durch den Gegenstand gerechtfertigt, den – bewußt oder unbewußt – das Werk darstellt. Ich mag mich täuschen, aber ich sehe in der Sonate viel weniger einen Widerschein von Beethovens Seele als den Abglanz der reizenden Frau, der sie gewidmet ist.[2] Es war die Fürstin Liechtenstein, geborene Landgräfin Fürstenberg, eine liebenswürdige, elegante Weltdame, durch deren Seele das Gefühl in stetem Wechsel leicht und flüchtig zieht, – unruhig und verträumt, trotzig und wehmütig, lustig und ungebärdig, aber

[1] Das Notierungsbuch von 1800 bringt auf Seite 52–56 das Thema des ersten Satzes mit der Bemerkung: »Sonate pour M. — variée tutt a fatto — poi Menuetto, o qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll e poi questo.« Im Skizzenbuch folgt dann ein andres Finale als das bekannte, das Beethoven schon eher entworfen hatte. Dieses sollte also ursprünglich nicht zu der Sonate gehören. Doch das damals in Aussicht genommene Finale hat noch viel leichteren Charakter. — Sogleich danach erscheint das Trio des Trauermarsches, dann der Anfang der »Marcia«, noch ohne die Bezeichnung »funebre«. — Die weiteren Entwürfe zum Trauermarsch (S. 132 f.) sind untermischt mit den Balletthemen zum Prometheus. Auf Seite 137 entwickelt sich aus dem Marschrhythmus plötzlich der erste Satz von op. 27 Nr. 1. — [2] Ich höre schon die Empörung der ganzen formalistischen Kritik, die der Musik das Recht bestreitet, persönliche Gefühle auszudrücken oder gar Charaktere zu zeichnen. Wer aber Mozart kennt, weiß sehr wohl, daß er bisweilen solche kleinen Seelenbilder skizziert. Er selbst gibt es offen zu. Und wer Beethoven genau kennt, kann nicht daran zweifeln, daß er wissentlich oder unwissentlich manchen seiner Werke die Züge vertrauter Freunde verliehen hat. Anläßlich der beiden Trios op. 70, die der Gräfin Erdödy gewidmet sind, wird noch davon die Rede sein. Auch in diese sind hier und dort Töne aus einer fremden Seele hinübergeflossen. Wer je einen Menschen geliebt hat, und sei es lächelnden Auges und freien Sinns, der weiß – ich wende mich an die Künstler –, wie dem eigenen schaffenden Geist ein andrer Geist eingepfropft werden kann.

nie bis auf den Grund ergriffen. So ist die Sonate das krasse Gegenteil der dann folgenden zweiten Sonata quasi una fantasia, der Mondscheinsonate.[1]

In ihr beherrscht, wie schon gesagt, den ganzen Aufbau die seelische Bewegung. Dies unvergleichliche Werk ist es wohl wert, daß wir uns etwas eingehender damit abgeben. Hier läßt der Drang des Gefühls es gar nicht zu, daß die Töne sich auf die übliche Weise zur Melodie aneinanderreihen. Und was sollten im ersten Satz Durchführung und Reprise, da doch unter dem stetigen Druck eines einzigen Gedankens der innere Zustand sich ewig gleich bleibt! Was sollte im Schlußsatz ein kunstreiches Hin und Her der Stimmen, da doch der Künstler nur sich hört und sein wildes Selbstgespräch! Er verzichtet mit Absicht auf einen regelmäßigen Aufbau in bestimmten Abschnitten; er bricht hart ab, er sprengt das Gehäuse, die Leidenschaft reißt ihn mit, er weiß nicht wohin.

Und dabei, ein Wunder der Kunst und des Menschenherzens, erweist sich das Gefühl hier als ein mächtiger Baumeister. Die Einheit, die der Künstler in den Aufbaugesetzen des einzelnen Satzes oder der ganzen Kunstgattung zu suchen verschmäht hat[2],

---

[1] Der Name hat sich eingebürgert, und auch ich gebrauche ihn, ohne mehr damit zu verbinden als ein Bild oder nur eine Stimmung, die sich beim Hören einstellen mag. In dem Sinne scheint mir die nachträglich gefundene Bezeichnung sehr glücklich. Sie soll von dem Dichter Rellstab herrühren, dessen Gedichte durch Schuberts Kompositionen zum Teil allgemein bekannt geworden sind. — [2] Damit soll keineswegs gesagt sein, Beethoven habe hier einfach aus der Fülle des Herzens improvisiert. So groß er darin am Klavier war, mit der Feder in der Hand hat er es nie getan. (Übrigens bereitete er sich sogar auf das Extemporieren vor, wie gewisse Notizen in den Skizzenheften zeigen, die neuerdings in Berlin zum Verkauf gekommen sind.) Die Skizzen zur Mondscheinsonate, von Schenker aufgefunden und kürzlich im Faksimile veröffentlicht, zeigen, mit welcher Beharrlichkeit Beethoven an seinen Gedanken gefeilt hat. Ein großer Künstler hat natürlich sein Herz in der Gewalt, auch wo er sich von ihm hinreißen läßt, und wird in straffer Zusammenfassung des Unbändigen Herr. In diesem Fall aber – darauf möchte ich hindeuten – nimmt er die Gebote, denen er sich unterwirft, nicht von außen her, sondern aus sich selbst. Sein Geist erfaßt die dem Gefühl selber innewohnenden Gesetze. Und

findet er in den Gesetzen des eigenen bewegten Innern. Obwohl nach freier Rhapsodenweise vorgetragen, ist das Adagio der Mondscheinsonate – der müde Zwiegesang[1] mit der eintönig grauen Begleitung – ein nahtloses Gewebe, das sich der schönen Form des Gedankens, der schlichten, wahren, genau anschmiegt. In eng umschränktem Kreis bewegt sich seine Klage, langsam rafft sie sich aus der Ermattung bis zu ihrem melodischen Gipfel auf, dem E im 27. Takt,

und sinkt alsbald wieder zurück in die wogende Nacht. Abermals erreicht sie im 49. Takt das E und kann sich doch nicht halten:

die feinsten Ästhetiker unsrer Zeit (vgl. Edouard Monod-Herzen, »Principes de Morphologie«, Paris 1926/27) sind in ihren Forschungen zu dem Ergebnis gekommen, daß diese Gesetze der menschlichen Natur ursprünglich dieselben sind wie die der höchsten und reinsten Kunst. Zu Beethovens Zeiten aber konnte nur das Genie solche Zusammenhänge aufspüren. Verstand und Wissenschaft hatten in diesem Sinne die Verwandtschaft von Kunst und Leben noch nicht begriffen und wollten die künstlerische Berechtigung der unmittelbar aus dem Gefühl herrührenden Gesetze nicht anerkennen. Wie wir noch sehen werden, kamen auch Beethoven, nachdem er in solche Tiefen hineingerissen worden war, die Zweifel, und er kehrte zurück zu den Vorschriften der musikalischen Theorie. Ein höchst auffälliges Beispiel dafür ist der — übrigens glorreiche — Rückzug von der zweiten auf die dritte Leonorenouvertüre. —

[1] Denn auch der Baß ist ein Gesang, das Lied der todestraurigen Ergebung, die nicht wie die Oberstimme widerspricht, sondern still auf das Ende aller

Noch dreimal strebt sie hinauf, vergebens. Dreimal stößt sie schmerzhaft gegen das verminderte D, den nächsttieferen Ton:

Dann gleitet sie für immer hinab und schweigt erschöpft, und nur noch im Baß klingt ihr Schluchzen nach, immer wieder, wie Totengeläut.

Das Allegretto, das sich ohne Atempause an den ersten Satz anschließt – »Attacca subito il seguente« –, ist auf allerlei Weise psychologisch erklärt worden, ein heikles Unterfangen, das hart an die Grenze des Lächerlichen führen kann. Wir wollen lieber darauf verzichten. Doch was auch dem Meister dabei vorgeschwebt haben mag, eins kann jeder an sich selber erfahren: die Wirkung des lieblichen Bildes gerade an diesem Punkt, die sicher Absicht ist. Soviel tändelnde und lächelnde Anmut muß einen Trauernden zur Verzweiflung bringen, und das geschieht auch. Der still weinende Kummer aus dem ersten Satz schlägt um in Raserei. Daher der ewig wunderbare Ausbruch des Presto agitato. – Über dem Staccatissimo der Begleitung, das wie Schloßen niedergeht[1],

Schmerzen wartet. Das zwölf Takte lang ausgehaltene Gis in der Mitte und der Trauermarschrhythmus am Schluß des Satzes reden vernehmlich von dem großen befreienden Schlaf der Vernichtung. — [1] Die dreiste Art und Weise, in der fast alle Herausgeber die Originalbezeichnung verändern und trotz Beethovens ausdrücklicher Vorschrift diese abgehackte Begleitung mit Punkten (.) statt mit dem schärfern Akzent ' versehen, muß einmal ausdrücklich mißbilligt werden. »Wo · über der Note, darf kein ' statt dessen stehen und so umgekehrt — es ist nicht gleichgültig und ...« (an Carl Holz 1825). Vgl. Nottebohm »Beethoveniana«, Leipzig, Rieter-Biedermann, 1872. S. 107–125.

kommen fünf wütende Windstöße dahergefegt.[1] Vom 9.–14. Takt tobt und stampft der zügellose Wahnsinn. Ein Stück Melodie in harten, synkopierten Rhythmen zeigt den Meister keuchend, dem einen unentrinnbaren Gedanken verfallen:

Thema und Gegenthema, – Sonatenform. Aber die hin und her fahrende Leidenschaft bricht immerfort aus den Schranken. Ein wüster Wirbelsturm in A-Dur, bis hinauf zum dreigestrichenen E, das zweitemal mit hetzenden Synkopen im Baß und schwer einschlagenden Oktaven,

jagt, toller und toller, ein neues Hagelwetter herauf, das die Seele zerprasselt und durchschüttelt,

[1] Gegen das Ende überstürzt er sich, und die Anläufe, die zuerst über zwei Takte gehen, kommen die beiden letzten Male — Takt 7 und 8 — schon in einem Takt ans Ziel.

bis endlich das Schlußmotiv des ersten Teils mit breiten Fittichen gebietend über dem Chaos schwebt.

Wie in der antiken Tragödie thront die Seelengröße über dem Schmerz.

In der Durchführung findet sich nichts von der üblichen Dialektik, nichts von technischer Bravour. Alle Regeln sind über den Haufen geworfen. Wo sonst die Gedanken des ersten Teils thematisch verarbeitet werden, treiben Fetzen eines einzigen Motivs vorüber, das den Meister förmlich behext, kommen wieder, flattern kraftlos in die Tiefe, – das Bild erliegenden Stolzes, nachlassenden Willens, verrinnenden Herzbluts.

Dann braust wieder das wilde Wetter durch die Nacht[1], ein letzter wütender Ansturm, ein Orkan sondergleichen. Zornige Arpeggieen rollen aus der Tiefe herauf bis zum Gipfel, außer sich, fessellos. Und nun, wie so oft, wie fast immer bei Beethoven,

[1] Eine weitere höchst wichtige Bezeichnung, die die modernen Ausgaben meist unterdrücken, ist das con sordino, das Beethoven jedesmal ausdrücklich unter die wütend herangaloppierenden Sechzehntel setzt und bis zu den beiden Akkorden eingehalten haben will, in denen sie sich aufbäumen. Der erste soll nach seiner Angabe sforzato, beide senza sordino gespielt werden.

jähes Schweigen. Adagio – piano. Auf der Höhe des Unerträglichen versagt der Atem, da verstummt der Mensch. Und wie ihm nach einer Weile die Sprache wiederkommt und er sich aufrafft, wehrt er sich nicht mehr. Was er gesagt hat, das ist nun gesagt. Er hat sich ausgewütet und ausgeweint. In den letzten Takten waltet allein noch die gelassene Kraft, die das Chaos bändigt, beherrscht und hinnimmt.

Ein großartiges Seelengemälde, das seine Vollendung weniger der Meisterhand des Künstlers verdankt – sie hat oft genug gebebt –, als der angeborenen Hoheit seines Herzens, das bis in die Zuckungen der Qual seine Schönheit und seinen Adel bewahrt.

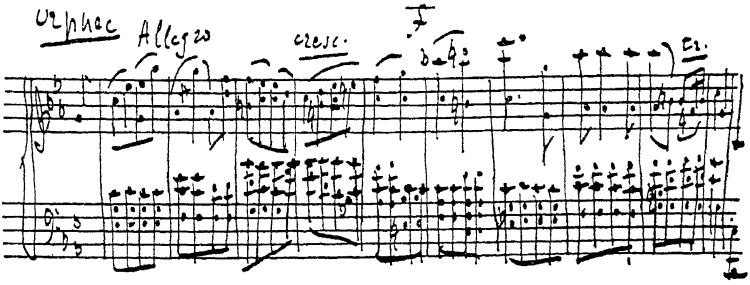
Dies herrliche Werk, aus ungemeinen Umständen hervorgegangen, war Beethoven gleichsam ohne sein Zutun gelungen und hat ihn allem Anschein nach mehr beunruhigt als befriedigt. Später hat er merkwürdig wenig davon wissen wollen, wohl auch, weil er ungern wieder der schmerzlichen Ereignisse gedachte, mit denen es geheimnisvoll verknüpft war. Er hat sich damals schleunig von den blinden Gewalten befreit und die pastorale D-Dur-Sonate op. 28 geschrieben, unter allen seinen Sonaten vielleicht die sonnigste, stillste und glücklichste. Um diese Zeit sagt er zu Krumpholz das merkwürdige Wort: »Ich bin nur wenig zufrieden ... ich will einen neuen Weg einschlagen.« Er ist nicht wie der Gott der Bibel, der ansah alles, was er gemacht hatte, und siehe da, es war sehr gut. Der Bildner in ihm hatte kein ruhiges Gewissen.

Er war der geborene Zimmermann. Mit den hohen Forderungen eines ungestümen Herzens verband sich in ihm die Treue zum Handwerk. Er betrieb sein Handwerk mit tiefster Hingebung und leidenschaftlicher Redlichkeit, mit jener bis in alle Fingerspitzen fühlbaren Freude am sauber gearbeiteten Stück, und als er sich den Meisterbrief erdient hatte, ließ ihm der Ehrgeiz keine Ruhe, das ererbte Können zu erweitern und das Werk zu vollenden, das seine Lehrer ihm hinterlassen hatten.

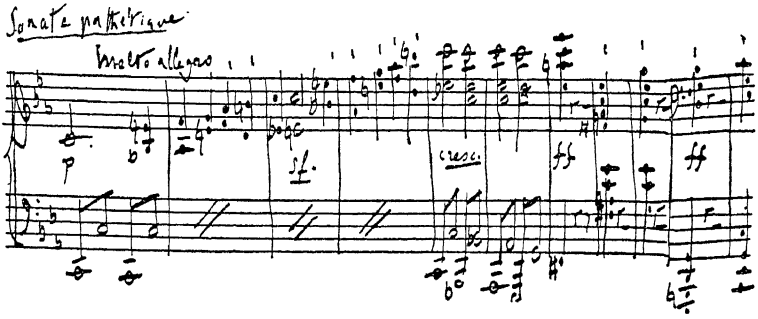
Wie gern sein Verstand sich in dem dialektischen Spiel der Sonatenform erging, ist schon berichtet worden. Die Zweiheit der Themen entsprach der seiner eigenen ungezähmten, rauhen, ehrlichen Natur, in der sich Vernunft und Trieb auf höchst unverwickelte Art befehdeten, ähnlich wie bei den Helden Corneilles und Racines. Sein persönliches Leben verlief mehr und mehr in der Form des innern Zwiegesprächs. Den scharfen Gegensatz der einzelnen Motive, wie die Sonate ihn verlangt, erlebte er im eigenen Herzen, wo ein Gefühl unvermittelt dem andern gegenüberstand. Und wenn er einerseits für seine musikalischen Ansprachen einen festen, einheitlichen Plan entwarf und ihn streng einhielt, anderseits die einzelnen Teile, Abschnitte, Satzgefüge und Sätze der Rede, scharf voneinander trennte, so folgte er immer nur dem Hang seiner Natur. – In der nüchternen Alltäglichkeit hatte er allerdings oft Mühe, die regellos strömenden Gedanken schriftlich oder mündlich auszudrücken. Aber in den tieferen, unbewußten Schichten des Lebens wurde er unwiderstehlich zur Ordnung, zur Klarheit, zur Einheit gezogen. Das ergibt sich mit Sicherheit aus seinen Skizzen. Dort sehen wir ihn bei seiner unterirdischen Arbeit, wie er von dem oft verworrenen ersten Entwurf aus, der das ursprünglich Geschaute festhält, Tage, Monate, Jahre lang nach Gott weiß was für einer geheimnisvollen Magnetnadel seine Maulwurfsstollen gräbt, die ihn unfehlbar zu den einfachsten, klarsten und gesetzmäßigsten Formen führen. Er mußte sich also seiner Natur nach die Sonatenform noch inniger zu eigen machen als seine Vorgänger Mozart und Haydn, aus deren Händen er sie übernommen hatte.

In seinen allerersten Werken, wie in der C-Dur-Sonate op. 2 Nr. 3, arbeitet er freilich noch nicht so sehr als Architekt wie als ein tüchtiger Zimmermann. Dann aber greift er selber zum Stift, zeichnet Grundrisse, vergrößert die übernommenen Pläne und dehnt die Formen aus, mit Leichtigkeit und Genuß – ich denke da an die Es-Dur-Sonate op. 7. Er scheut keine Mühe, bis er die

Kunst des schönen, nachdrücklichen und prägnanten musikalischen Ausdrucks besitzt, – »vir bonus dicendi peritus«. Wie emsig er bestrebt ist, das Unbestimmte zu festigen, das Überflüssige auszumerzen und überall die knappste und eindringlichste Formel zu finden, bezeugen die Skizzen zum ersten Satz der D-Dur-Sonate op. 10 Nr. 3. Sehr bald fühlt er sich seines Werkzeugs Meister, ja, es reizt ihn, als Schauspieler und Virtuose damit zu spielen. Die Pathétique ist, wie schon ausgeführt, ein prachtvolles Schaustück und trägt ihren Namen mit Recht. Sie strotzt von hohem dramatischen Pathos, im guten wie im schlechten Sinne. Der Klaviertenor betritt seine Bühne und beginnt mit der Primadonna einen aufs feinste abgewogenen, glanzvollen rezitativischen Dialog, wie wir ihn etwa aus dem Troubadour kennen. Die beiden überbieten einander in großen Gebärden und prunkenden Tiraden mit Verzierungen, die wie Koloratur wirken. Vielleicht urteile ich aus Widerspruch gegen die allgemeine Begeisterung zu hart über dies allzu berühmte Werk, das Beethoven vor dem großen Publikum in ein falsches Licht gesetzt hat. Sicher ist, daß das Dramatische, das Theatralische, in der Pathétique eine Rolle spielt, und was sich dem Hörer ohne weiteres aufdrängt, wird bestätigt durch gewisse Übereinstimmungen in Stil und Ausdruck sowohl mit Beethovens wenigen Bühnenwerken, wie dem Prometheus von 1801[1],



[1] In der Szene der »tragischen Muse« (Nr. 9) aus dem Prometheus finde ich merkwürdige Anklänge an das Allegro der Pathétique; die Bezeichnungen für das Melodrama, »piangendo ... va in collera«, könnten ebensogut die Ab-



als auch mit seinem großen Vorbild auf der tragischen Bühne, mit Gluck. Der ungestüme Anfangsrhythmus im ersten Allegro der Pathétique ist eng verwandt mit der Arie und dem Duett im zweiten Akt des Orpheus.[1]

---

sichten des Verfassers in der Sonate erläutern. Auffällig ist ferner, daß zu den Skizzen des Balletts auf Seite 49 im Notierungsbuch von 1800 der Anfang der Pathétique herangezogen wird. Beethoven hat ihn Note für Note dort abgeschrieben. — [1] Nach meiner Ansicht ist der Einfluß Glucks auf den jungen Beethoven nicht genug hervorgehoben worden. Mir ist er keineswegs zweifelhaft. Und zwar offenbart er sich nicht im symphonischen Aufbau — dafür wäre der Verfasser des Orpheus auch ein unzulänglicher Lehrmeister gewesen —, sondern im dramatischen Ausdruck, in der knappen, energischen Redeweise, dem breiten, klaren Strich, der großartig einfältigen Wiedergabe des Gefühls, der kräftigen Zusammenfassung leidenschaftlicher Gewalten zu einer Art Kolossalbildnerei von pergamenischem Ausmaß. Die andre Seite an Glucks Begabung, die selige Vollkommenheit, die er in einigen Szenen erreicht, hat weniger auf Beethoven eingewirkt. Sie entsprach eher dem Ideal des achtzehnten Jahrhunderts, geläutert durch den Abglanz von Pompeji und die neu erwachende »Griechheit«, — als dem volkstümlich erhabenen Ideal der Revolution und des ersten Kaiserreichs, das Gluck ebenfalls als einer der ersten vorgefühlt hat. Gluck war einer von den fünf Meistern, deren Bildnisse Beethoven in seinem Zimmer hängen haben wollte. Das Fischhoffsche Manuskript berichtet aus dem Jahre 1815: »Händels, Bachs, Glucks, Mozarts, Haydns Porträte in meinem Zimmer, sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen.« Übrigens kannte er Gluck nicht etwa vom Theater her. Während Beethovens Aufenthalt in Wien wurde bis um 1807 nichts von ihm aufgeführt, und in Bonn kann Beethoven höchstens eine seiner komischen Opern auf der Bühne gesehen haben. — Wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, hat aber Beethoven Glucks Partituren wundervoll auf dem Klavier wiederzugeben

Und wie das Werk selbst, so hatte auch der Erfolg etwas Theatralisches. Aus Moscheles' Bericht geht hervor, daß die damalige Zeit sich für und gegen die Pathétique ereifert hat, wie es sonst nur um Opern zu geschehen pflegte.

Ein solcher Sieg konnte unmöglich nach Beethovens Sinne sein; er hat ihn nicht zum zweitenmal gesucht. Die folgenden Sonaten streben entweder nach größerer Natürlichkeit, wie die E-Dur- und die G-Dur-Sonate op. 14 Nr. 1 und 2 – oder wie die B-Dur-Sonate op. 22 nach einer strengern, unpersönlicheren Form.

Bis zum Ende dieser Frühzeit aber sehen wir Beethoven hin und her gerissen zwischen seinem Bildnerehrgeiz, der sich abmüht um einen großen Stil[1], und den wetterwendischen Ansprüchen des allmächtigen Gefühls[2] und der freien Phantasie. Und als er von dem ersten Grat, den er erstiegen hat, im Jahre 1802 auf seine fünfzehn Sonaten zurückblickt, was glaubt er zu sehen? Eine Reihe von Versuchen, voller Widersprüche und Lücken. Architektursonaten, die etwas Errechnetes haben – op. 2 Nr. 3, op. 22; Stimmungssonaten in großer Zahl, kaum wirklich durchdacht, Geschöpfe einer flüchtigen Dichterlaune; Theatersonaten voller Übergriffe in den Bereich der Oper; Bekenntnissonaten wie die Mondscheinsonate, in denen er über sich selbst und was in ihm wühlt, rückhaltlos Aufschluß

---

verstanden. Nach vielen Jahren haben alte Musikfreunde noch tief ergriffen davon gesprochen. Und in der Tat, den Verfasser der Appassionata den Furientanz aus dem Orpheus auf dem Klavier entfesseln zu hören, ist eine Vorstellung, die einen wohl erschauern machen kann. — [1] Sogar in dem Rondo aus op. 28, einem ländlichen Idyll, das sich wahrhaftig nicht zu streng dialektischer Behandlung eignete, kann Beethoven der Sonatenform nicht widerstehen, weil sie ihm die Möglichkeit gibt, seine Stimmungen wirklich musikalisch auszugestalten. Übrigens ist ihm mit großer Kunst auch dieser Gewaltstreich gelungen. — [2] Ich verwahre mich ausdrücklich gegen jede sentimentale Deutung dieses Wortes. Von Sentimentalität ist in der durch und durch männlichen Gefühlswelt Beethovens keine Spur. Ich erinnere an seinen Abscheu vor der Tränenseligkeit seiner Zeitgenossen. Was in der Mondscheinsonate nachzittert, sind höchstens heiße Zornestränen. Und in der Marcia funebre sulla morte d'un eroe aus op. 26 ist kein Tropfen Rührung à la Chopin. Das »funebre« ist ganz Marsch geworden. Beethovens Helden erwarten stehend den Tod.

gibt. Wenn sie ihm später wieder in die Hände kamen, wird es ihm nicht besser damit ergangen sein als etwa Goethe mit dem Werther. Er wird sie gescheut haben wie glühendes Eisen, beschämt und empört, daß er sich so habe preisgeben können. – Alles in allem eine Staubwolke, die der Wind aufwirbelt. Wir spüren dabei nur noch die Gewalt des Windes; er sah nichts als Staub und Verworrenheit.

Und er, der Aufrichtige, den niemand mit so erbarmungsloser Schärfe beurteilt hat wie er selbst, empfand manche Schwächen seines Wesens und seiner Kunst wie einen Stich: die Neigung zu rednerischem Prunk, der er trotz seiner leidenschaftlichen Wahrheitsliebe noch zu oft nachgab; ein romantisches Bedürfnis, zu sehnen und zu schwärmen, das er zwar selbst als des Mannes unwürdig verdammte, das ihm aber trotzdem in der Welt junger Frauen und »kleiner Freundinnen«, in der er lebte, gefährlich werden konnte; und dann eine gewisse Bürgerlichkeit, ein unbeholfenes, ungelenkes Wesen, rechthaberisch, eigensinnig, eine etwas schwerfällige Strenge und Rechtwinkligkeit, die ihm bis an sein Lebensende in der Kunst zu schaffen machten.[1]

All dies, was er im Jahre 1802 vielleicht als einziger erkannte, sagte er dem bescheidensten und zuverlässigsten seiner Freunde. Er müsse sich ändern, er suche einen andern Weg.

---

[1] Paul Mies gibt in seiner ausgezeichneten Arbeit »Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles«, Leipzig 1925, ein sehr gutes Bild von Beethovens natürlicher Neigung zum Vierteiligen und damit zu einer etwas mechanischen Regelmäßigkeit im Aufbau der verschiedenen Melodietypen, denen fast immer ein vier-, acht-, zwölf- oder sechzehntaktiges Schema zugrunde liegt, — und ebenso von den Bemühungen aus seiner Reifezeit, sich von der Fessel der Zäsuren und Strophengrenzen freizumachen und »unendliche« Melodieen zu schaffen (siehe die Cavatina aus dem Quartett op. 130). Das ist auch die Erklärung dafür — eine von mehreren —, daß er im Alter häufig Fugenthemen verarbeitete. Und dabei hat er doch den Trieb seiner auf das Viergliedrige gerichteten Natur nie ganz verschleiern können. Ich komme auf diese Fragen in einem spätern Kapitel über den Mechanismus seines innern Schaffens zurück.

Doch er findet nicht sofort den richtigen. Und wenn es auch beständig vorwärts geht, geschieht es die nächsten paar Jahre doch zuweilen, daß er im Dickicht die Fährte verliert und wähnt, seinem alten Selbst mit allen Mängeln und Unklarheiten wieder zu begegnen.

»E pur si muove.« Er ahnt nicht, wieviel weiter er gekommen ist.

Es zeigt sich aber klar und deutlich in den Sonaten op. 31 Nr. 1 und 2 in G-Dur und in D-Moll.[1] Auf den ersten Blick erscheinen sie so verschieden, als könnten sie kaum aus derselben Zeit, kaum von demselben Autor sein. Daß sie nur fünfzig Seiten voneinander entfernt in demselben Skizzenbuch stehen, sieht ihnen wohl niemand an, und nicht minder verwunderlich ist es, daß die zweite, die tiefere und formvollendetere, früher entstanden ist als die erste. In ihrer engen Nachbarschaft offenbart sich wieder das Pendelgesetz, unter dem Beethovens Schaffen steht, die Notwendigkeit, den beiden entgegengesetzten Bedürfnissen seines Genius abwechselnd zu genügen und das eine Mal der frei spielende Künstler, das andere Mal der Bekenner der eigenen Stürme zu sein. Die G-Dur-Sonate op. 31 Nr. 1 trägt ausgesprochen mimische Züge, fast als ahmte sie geflissentlich die italienische Bühne nach. Der erste Satz hat ganz die witzige Laune, das Boshafte, Schlagfertige, Behende, die drollige »furia« der opera buffa.[2] Und das Adagio nimmt einen Gedanken Rossinis vorweg: es ist eine Serenade mit Gitarrenbegleitung.[3] In der Mitte schlägt freilich unversehens

[1] Wir betrachten diese beiden Sonaten zusammen, weil sie gleichzeitig Anfang 1803 herauskamen und weil sich die Skizzen zu beiden in dem Heft finden, das vom Oktober 1801 bis zum Mai 1802 reicht. Die Es-Dur-Sonate op. 31 Nr. 3 ist erst 1804 erschienen und 1805 den beiden andern beigefügt worden. — [2] Czerny, dessen Anweisungen mit Unrecht mißachtet werden, hatte die Sonate bei Beethoven selbst studiert und sagt, der erste Satz müsse »energisch, launig und geistreich« und das Rondo am Schluß rasch und wirbelnd gespielt werden. — [3] Beethovens Absicht geht noch deutlicher aus den Skizzen hervor; es findet sich zuerst die Gitarrenbegleitung und dann erst die Singstimme verzeichnet. (Vgl. Nottebohm, »Zwei Skizzenbücher von Beethoven

die Tatze des jungen Bären etwas wuchtig zu. Aber ein Aufleuchten hier und da weist doch schon auf die glanzvolle Serenade im Barbier von Sevilla hin. – Die D-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2 ist das Gegenteil der vorhergehenden, eins der packendsten Beispiele tongewordenen Worts bei Beethoven überhaupt. Da redet er, der Mensch.

Dies doppelte Gesicht kann uns nun nicht mehr überraschen, denn ein ähnliches Nebeneinander grundverschiedener Sonatentypen ist uns schon einmal begegnet. Die Mondscheinsonate steht zwischen der eleganten Fantasie für die Fürstin Liechtenstein und der pastoralen Sonate op. 28.

Wenn wir aber näher hinsehen und nicht die unsichtbare Seele, sondern den Körper des Werks ins Auge fassen, das lebendige Zellengewebe, – was ist der Körper denn anders als die sichtbare und greifbare Seele! Wer bis auf den Grund zu blicken vermag, liest von jedem lebenden Gebilde den Geist ab, der darin waltet, – so erkennen wir in dem Bau der beiden Sonaten alsbald die innere Umwandlung ihres Schöpfers und spüren, wie sein Geist sich geweitet hat. Unter mancherlei Anzeichen weise ich auf zwei besonders hin: auf die erstaunliche Dehnung der Form, die dann in der Waldsteinsonate noch auffallender wird, und auf die völlig neue Geschmeidigkeit in der Verwendung der Tonarten, die sich sogleich am Anfang von op. 31 Nr. 1 bemerkbar macht.[1]

---

aus den Jahren 1801 bis 1803, Neuauflage, besorgt von Paul Mies, Leipzig, 1924, S. 36f.) — [1] Siehe die ausgezeichneten Ausführungen zu dieser Frage in Aug. Halm, »Beethoven«, Berlin 1927. — Es handelt sich darum, daß die Haupttonart, kaum eingeführt, sofort wieder verlassen wird, bis der Komponist nach allerlei Modulationen, die den Hörer in Spannung und Unsicherheit halten, von neuem zu ihr zurückkehrt. Nach Halms Ansicht »war es ein musikhistorischer Augenblick, ... als Beethoven zum erstenmal Akkordfolgen schrieb, wie sie diese Sonaten eröffnen« (op. 31 Nr. 1 und 2). Die beiden Sonaten »bringen... eine vollkommene Neuerung in die Musik, genauer in das harmonisch tonale Wesen...« Und einem uns überlieferten Ausspruch nach dürfen wir auch annehmen, daß sich Beethoven wohl bewußt war, damit eine neue Erfindung gemacht zu haben.

Wie immer bei einem genialen Künstler von der Aufrichtigkeit Beethovens liegt dem Fortschritt im Gestalten ein Reifen im Geist zugrunde, genauer gesagt, ein unermüdliches Arbeiten an sich selbst, ein unablässiges Bemühen, auch den Mängeln seiner Natur einen Ertrag abzugewinnen. So führt sein Bedürfnis, alles gründlich und mit Nachdruck zu erörtern, alles zweimal zu sagen, zu einem Anwachsen der einzelnen Formglieder, das die Musik auch fernerhin bereichert und seinen eigenen Sonaten und Symphonieen ein gigantisches Ausmaß gibt, ohne daß ihre rein abgewogenen Verhältnisse darunter leiden. Und die starke und gediegene Einfachheit seines Geistes wird fortwährend dadurch gemildert und fruchtbar gemacht, daß er mit andern zu fühlen und sich in fremde Denkformen hineinzudenken versucht, sowohl im Verkehr mit den Menschen seiner Umgebung wie mit den großen Toten. Er hat mehr in fremden Musikwerken studiert[1] als irgendein andrer der großen Meister von Bach bis Wagner.

[1] Von seiner sonstigen Lektüre soll hier nicht die Rede sein, ich komme in einem spätern Kapitel darauf zurück. Zum Teil habe ich sie unter dem Titel »Fonti Fortitudinis ac Fidei« in dem Bonner Festbuch von 1927 besprochen. Beethoven war ein eifriger Leser und wurde es immer mehr, als seine Schwerhörigkeit ihn von den Freuden des Gesprächs ausschloß. Trotz der Taubheit erhielt er sich seine leidenschaftliche Wißbegier bis ans Ende wach; über alle wichtigen Ereignisse in Europa war er beständig unterrichtet. Das wird sich noch bei der Besprechung der Konversationshefte zeigen, die von 1819 an zum Teil erhalten sind. (Vgl. auch meinen kurzen Aufsatz über die Konversationshefte von 1819/20 in den Beethoven-Nummern des »Vorwärts« und des »Säemanns« vom März 1927.) Für seine musikgeschichtlichen Studien stand ihm ein Quellenmaterial zur Verfügung, wie es keiner der andern großen Meister je hat benutzen können oder wollen, und zwar in der prachtvollen Bibliothek des Erzherzogs Rudolf, die heute einen wesentlichen Bestandteil der Musikabteilung in der Wiener Nationalbibliothek bildet. Was Beethoven seinem unablässigen Umgang mit der Musik der verflossenen Jahrhunderte verdankt, ist noch nicht genügend aufgeklärt. Seine felsharte Eigenart wurde dabei geschmeidiger und stets von neuem gereinigt und erfrischt, besonders nachdem er sein vierzigstes Lebensjahr überschritten und sich ganz in sich selbst zurückgezogen hatte, ein Zustand, der sich wohl mit dem indischen Yoga vergleichen läßt.

Dazu kommt, daß sich zu derselben Zeit unter dem Einfluß Beethovens, dem das Bestehende nicht mehr genügte, die pianistischen Ausdrucksmittel technisch zu wandeln begannen, was natürlich wiederum auf sein Schaffen zurückwirkte. Ein so sachverständiger Beobachter wie Reichardt, der im Winter 1808/09 mehrfach mit Beethoven zusammenkam, hat uns wichtige Nachrichten über die damalige Umgestaltung des Klaviers hinterlassen: »Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende und prallend Rollende der anderen Wiener Instrumente verlassen und auf Beethovens Rat und Begehren seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument zum Anhalten und Tragen, zu den feinen Druckern und Abzügen mehr in seiner Gewalt hat. Er hat dadurch seinen Instrumenten einen größern und mannigfacheren Charakter verschafft: so daß sie jeden Virtuosen, der nicht bloß das Leichtglänzende in der Spielart sucht, mehr wie jedes andere Instrument befriedigen müssen.«[1]

Der Bericht ist von großer Bedeutung für die Geschichte der Kammermusik und gibt zugleich Aufschluß darüber, wie Beethoven in dieser Blütezeit seines Schaffens neben großen Werken wie der Waldsteinsonate und der Appassionata auch die F-Dur-Sonate op. 54 hat schreiben können, in der er sich, ziemlich unbekümmert um eine musikalische oder menschliche Idee, vornehmlich pianistische Aufgaben stellt. Aus demselben Grunde sind auch die Meisterwerke dieser Jahre so virtuos, oder vielmehr – das Wort hat einen unangenehm hohlen Klang; Beethovens Musik aber ist wie die Natur und duldet nichts Leeres – pianistisch so anspruchsvoll. Der schöne erste Satz der Waldsteinsonate hat sogar Fingerübungen abgeworfen.[2]

---

[1] Brief vom 7. Februar 1809; vgl. auch Thayer II, Seite 556. Streicher und Frau waren 1802 aus der Klaviermacherfirma »Geschwister Stein« ausgetreten, die seit 1794 in Wien blühte. Beethoven stand bis zuletzt in freundschaftlichen Beziehungen zu ihnen. — [2] In dem Skizzenbuch von 1803 stehen zwischen

Für seine neuen Gedanken mußte er sich zunächst ein gefügiges Werkzeug schaffen, und Reichardts Angaben lassen bei aller Dürftigkeit durchblicken, in welcher Richtung Beethoven neue Ausdrucksmöglichkeiten suchte. Er will vor allen Dingen die Tastatur fest und zuverlässig in der Hand haben wie ein Reiter, der das Pferd an der Kandare hat. Er verlangt nicht Klangzauber und Glanz, sondern daß jeder Ton klar herauskommt und sich genau an den nächsten anschließt. Die Tasten sollen dem Willen so pünktlich gehorchen, daß jede Einzelheit sich glatt in die Idee des Ganzen einordnen läßt. In der Zeit, da er Satzglied für Satzglied erweiterte, lag ihm viel, ja alles daran, daß seine Herrschaft über den ganzen Satz, über die Gesamtform in gleichem Maße zunehme. Je größer, je wilder das Gespann, desto straffer muß der Rosselenker es in der Faust haben. Die Landschaften werden geräumiger, und zugleich heben die Massen sich deutlicher voneinander ab, und die Einheit, die alles umspannt, wird klarer und klarer erkennbar.

Wir können hier nicht jede Sonate eingehend betrachten und beschränken uns darauf, die beiden größten Werke aus der Übergangszeit zwischen der Mondscheinsonate und der Appassionata in ihren Hauptzügen zu untersuchen: die D-Moll-Sonate mit dem Rezitativ, op. 31 Nr. 2, und die C-Dur-Sonate op. 53, die Waldsteinsonate.

Die Rezitativsonate – so ließe sie sich vielleicht nach ihrem ersten Satz kurz bezeichnen – ist ein Kapitel aus Beethovens Bekenntnissen und zugleich die eine der beiden Sonaten, die nach seinen eigenen Worten eine Beziehung zu Shakespeare haben. Sie trägt keine Widmung, was bei einem Werke von solchem Gewicht selten vorkommt. Er hätte sie wohl sich selbst widmen können.

---

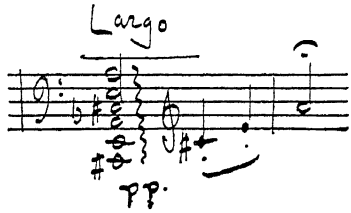
den ersten Skizzen zum ersten Satz der Waldsteinsonate »Clavier-Uebungen« von zweifellos verwandtem Gepräge (vgl. Seite 58 f. in der 1924 durch Paul Mies besorgten Neuausgabe der Bearbeitung von Nottebohm).

Im Winter 1801/02 ist sie entworfen und im Sommer 1802 beendet worden. Sie stammt also aus der Zeit zwischen dem berühmten Brief an Wegeler vom 16. November 1801: »... Ein liebes, zauberisches Mädchen ... die mich liebt und die ich liebe ... Wäre mein Gehör nicht ... O, die Welt wollte ich umspannen ... ohne dieses Übel! ... Nichts von Ruhe! ... Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen ... O, es ist so schön, das Leben tausendmal leben!« usw. – und dem Heiligenstädter Testament vom 6. bis 10. Oktober 1802. Die stolzen Töne des einen Briefes, Liebe, Schmerz, Kampf, Lebensüberschwang und unbeugsame Willenskraft, hallen in ihr nach, und dazwischen kündet sich schon wetterleuchtend das finstere Heroentum, der hoffnungslose Jammer des andern an.

So jäh wie dies ist wohl kein andres Werk aus Beethovens Hirn hervorgebrochen. Er braucht nicht erst wie sonst seinen Weg im Nebel zu ertasten. Die Wolke zerreißt, und licht und ganz wie die gewappnete Pallas steht der Gedanke da. Mit einem Zug wird alles Wesentliche hingeworfen, sämtliche Anfangsmotive, sowohl das Largo wie das Allegro, der Gang der Modulationen und der Schluß – die »Eckpfeiler«, wie Nottebohm sehr richtig sagt[1], – vor allem aber auch die beiden seltsamen Rezitative ohne Begleitung aus dem dritten Teil des ersten Satzes, samt den dumpfen Herzschlägen und den Fieberschauern, die jedesmal darauf folgen. Hier kann man wahrhaftig nicht von der voraussetzungslosen Denkarbeit des frei über dem Werke stehenden Künstlers reden, in der geschäftig musikalische Zellen ausgebrütet und vermehrt werden – so etwa pflegen die Meister der »Schola« sich ja wohl auszudrücken! Schon bei der Geburt ist das lebendige Ganze in seiner Sonderart ausgebildet. Vom ersten Entwurf an ist der Eingangssatz der Sonate ein völlig entwickeltes lebendes Wesen.[2]

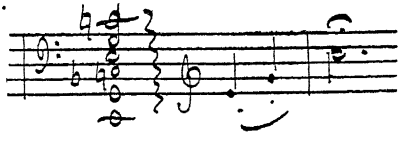
[1] »Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801 bis 1803«, S. 27 f., in der Neuausgabe von 1924. — [2] Ich möchte schon hier feststellen, daß es sich auch in Beethovens andern Werken so verhält, wenn es in den meisten

Beethoven braucht nur den Anfang der Skizze Note für Note in das fertige Werk aufzunehmen, – dies ungewöhnliche rezitativische Eingangsmotiv·



Pianissimo. Ein breit arpeggierter Akkord, – der Befehl von droben, der über der ganzen Tragödie steht. »Es muß sein.« Das Wort durchklingt fortan Beethovens Leben als das ewige Leitmotiv, dem ewig widersprochen wird. Sobald die Seele den Befehl vernimmt, erschauert sie und sucht ängstlich zu entkommen.

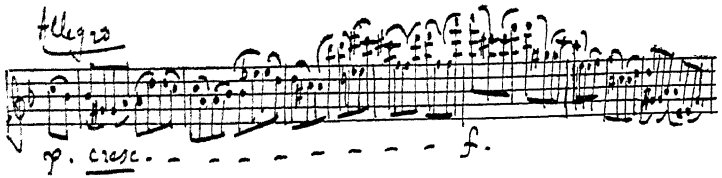
Da ertönt er von neuem, diesmal in C-Dur, befremdend, zwingend in seiner Ruhe.



Und nun panische Flucht den Abhang hinab, von Zacke zu Zacke gestoßen, gezogen, widerstrebend, unaufhaltsam,

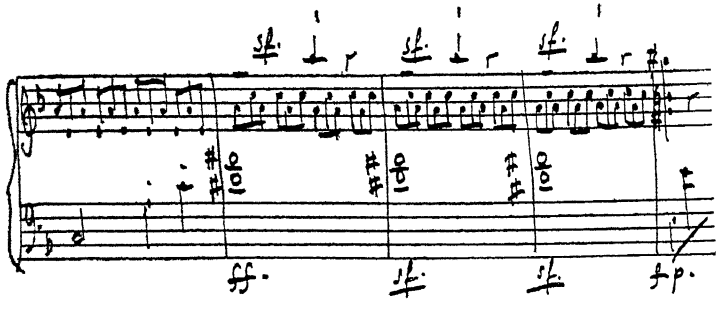
---

auch nicht so deutlich zutage tritt wie hier. Wo die »Zellenanalyse« mit ihrem Mikroskop nur ein Motiv von wenigen Noten keimen sieht, ist in Wirklichkeit schon der Gedanke des ganzen Werks als treibende Kraft vorhanden. In der Eichel steckt eben die ganze Eiche. — Erblicken kann der Schöpfer sein Geschöpf allerdings erst nach dem geheimnisvollen Vorgang der Geburt. Von einer nachträglichen, planvollen Entwicklungsarbeit unter der Leitung des Verstandes aber kann nicht die Rede sein. Es handelt sich um ein Gebären, eine Arbeit, die zuerst und vor allem von den dunkeln Lebenskräften geleistet wird.

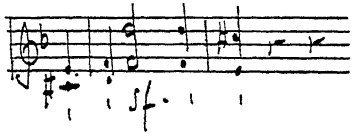


hinab in die Tiefe, wo der Herr und Meister wartet. Da faßt sie der Strom. Und erst jetzt, im einundzwanzigsten Takt, ist die Tonika erreicht, D-Moll:

Damit setzt das eigentliche Drama ein. Im Baß, mächtig, der gebrochene Eingangsakkord, im Diskant ein banger Widerhall, alles mitgeschwemmt vom Strom. Siebenmal, auf jeder Stufe vom D bis hinauf zum C, wird der Befehl wiederholt. Beim drittenmal sind die sieben traurigen Töne verstummt, die ihm Antwort gaben, nur noch ein Aufschrei gellt auf der Sexte nach. Beim siebtenmal endet das Machtwort nicht mehr mit der Oktave, sondern besteht heftig auf der None, dreimal, in gereiztem Fortissimo, und dreimal antwortet der entsetzte Schrei:



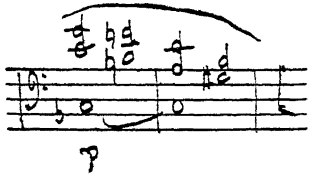
Dann geht es nach E, der Dominante des Eingangsakkords. Ein zweites Angstmotiv erscheint, verwandt mit dem kopflosen Absturz von vorhin. Aber hier fehlt das irre Sforzato auf dem schlechten Taktteil, alles ist gebändigt, geordnet, bis in das Schluchzen hinein. Auf dem tiefsten Punkt erhebt sich ein neues Motiv gebieterischen Zwanges, aber nicht so erbarmungslos wie das erste. Es klingt wie eine Mahnung: Gib nach! Ein Zwiegespräch in abgebrochenen Tönen setzt ein, das einer Kantate von Bach angehören könnte. Auf das Geheiß des Herrn



antwortet die Seele ihr erschrockenes Nein, immer, immer wieder:

Beim drittenmal reißt dem Zwingherrn die Geduld. Fortissimo bricht er los, und sofort ist alles still – piano – die Seele gibt nach ...

Der ganze Schluß des ersten Teils, der zur Wiederholung hinüberleitet, ist ein einziges halblautes Ja:



Die Durchführung – bei Beethoven ist die thematische Arbeit immer ein menschlicher Vorgang, immer Seelenarbeit, und das macht ihn vor andern groß – wird mit den breiten Arpeggieen des Hauptmotivs eröffnet, die dreimal in leisen Wellen aufwärts rieseln, nach D, nach Fis und nach Ais. Ist das schon Friede und Gehorsam? Nein! Wieder beginnt die Hetzjagd, noch wilder, noch unbarmherziger als vorher. Das Befehlsthema regiert hier ganz. Zweimal tönt die Klage wieder, aber aus viel weiterer Ferne als im Anfang. Ein unablässiger Farbenwechsel, von Fis nach Gis, von A nach H, von C nach Cis, nach D, – alle vier, alle zwei Takte eine andre Beleuchtung. Die Bewegung nimmt zu, in wirbelnden Triolen und hämmernden Sforzati. Nichts von kontrapunktischem Aufbau, nur die bare Linie, in beiden Stimmen genau parallel. In kunstloser, schleierloser Inbrunst spricht der Gedanke sich aus. Schließlich verläuft sich die Erregung über einem lang ausgehaltenen A im Baß. Die beiden Gegner kommen zur Besinnung und suchen den Lauf zu hemmen, schon geht es langsamer, und endlich findet das gejagte Herz sich wieder im Largo des Eingangs.

Auf der Schwelle zum dritten Teil aber geschieht etwas Unerhörtes. Unmittelbar aus der Figur des Largos entspinnt sich ein Rezitativ ohne Begleitung und ohne thematischen Zusammenhang mit irgendeinem Motiv des Satzes. Das ist schon Beethovens: »Immer simpler« – immer nackter. Die Seele sinnt über den empfangenen Befehl: »Wie lange, Herr, wie lange?«

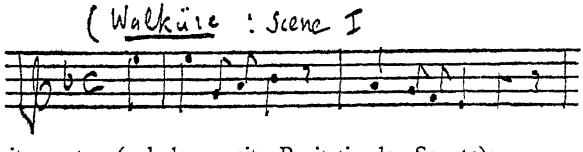
[1] Es klingt fast nach Wagner:

Dann kehrt, zum erstenmal, das erregte Motiv wieder, genau in denselben Tönen wie am Anfang des Satzes, – die andre Seele, die noch immer verwirrt und verzagt ist. Das Largo wiederholt sein ruhiges Geheiß. Die rezitativische Antwort klingt diesmal noch schmerzlicher, ganz unverstellt persönlich. Sie darf unter keinen Umständen mit melodramatischem Pathos gespielt werden, Beethoven schreibt ausdrücklich »semplice« vor:

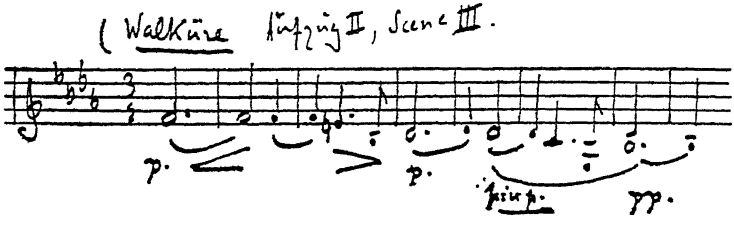
In der damaligen Musik hatte ein solches Bekenntnis nicht seinesgleichen. Es ist ein unverkennbarer Vorläufer der Seelenkämpfe in Heiligenstadt. Die Seele ist zerbrochen, sterbensmatt. Sie kämpft nicht mehr, sie hat nicht einmal mehr die Kraft, zu antworten.

Auch die Stimme des Meisters ist verstummt. Hier wäre das herrschgewaltige Allegromotiv aus dem ersten Teil nicht mehr am

---



oder, weiter unten (vgl. das zweite Rezitativ der Sonate):

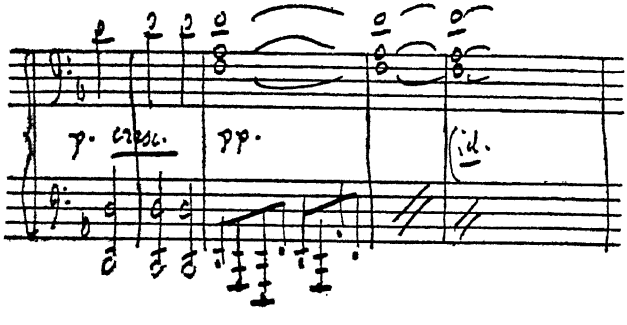


Zwei Motive tiefer Niedergeschlagenheit. An der psychologischen Verwandtschaft kann kein Zweifel sein.

Platze. Schweigen. Dann, pianissimo, abgestoßene Akkorde in gleichmäßigen Zwischenräumen, schwerer, dumpfer Pulsschlag:

Der Kreislauf hat wieder begonnen. Dreimal fallen die vier Akkorde, jedesmal schriller, jedesmal in einer höhern Lage hingeworfen. Und jedesmal rauscht das Blut ihnen nach:

Das drittemal prallen sie fortissimo auf die Tasten, und der Strom wälzt sich in sein Bett zurück, willig seine Last auf sich nehmend wie am Schluß des ersten Teils. Dasselbe Zwiegespräch, das endlich beschwichtigt im Pianissimo untergeht.



Die Seele hat verzichtet, antikisch groß, und hält in Ergebung still, während das Fatum grollend über sie hinwegschreitet.

Die beiden andern Sätze, so vollendet schön sie sind, kann ich nur flüchtig streifen. Vollendet schön: damit ist ihr Charakter bezeichnet. Selten hat Beethoven sich so sehr als Meister der Harmonie bewährt wie hier, nicht im begrenzten musikalischen Sinn allein, sondern allumfassend. Hier herrscht die reine Ausgeglichenheit der Form und die göttliche Heiterkeit des Geistes nach dem Vorbilde der Griechen, – die Ἁρμονία θεμερῶπις, die die Elemente im rechten Verhältnis mischt und »mit den Nägeln der Aphrodite« aneinanderheftet.

Das unendlich linde Adagio wandelt auf weichen Sohlen in einem sanften Licht, das nur ein- oder zweimal im Forte, sechs- oder siebenmal im Sforzando aufstrahlt. Wie beklommen von himmlischen Gesichten, atmet es in tiefen Traumeszügen die Friedensluft der seligen Gefilde und erlischt allgemach in einem Seufzer einschlummernden Glücks.

Das Allegretto ist ein Spuk aus dem Sommernachtstraum.

Bei aller Verschiedenheit aber haben die drei Sätze eins gemeinsam: eine Kunst des Aufbaus, so wuchtig und so zart wie bisher noch in keiner von Beethovens Sonaten. Man weiß nicht, was man am meisten bewundern soll: die eindringliche Plastik der Linien und Formen in dem rezitativischen ersten Satz, wo ein tief ausgemeißeltes Motiv von wenigen Tönen die Pfeiler und die Gewölbe für das ganze Gebäude hergibt, – oder die geniale Phantasie, die, eigensinnig an ein Geschenk des Zufalls sich hängend, aus einer nichtssagenden Floskel von vier Noten[1] das üppigste Maß-

[1] Von einem so zuverlässigen Zeugen wie Czerny weiß man, daß Beethoven das Motiv einem galoppierenden Pferde abgehorcht hat:

werk hervorwachsen läßt. Hier ist besonders deutlich zu erkennen, welche Rolle dem abschließenden Rondo in der Sonate zufällt. Führt uns das erste Allegro durch das Portal in das Schiff der Kathedrale ein, ist das Adagio der Apsis oder der Kuppel zu vergleichen, so ist das Rondo die Turmspitze, die den ganzen Bau krönt.

Und doch kann ich in der Sonate keine vollkommene, vor allem keine vollständige Einheit sehen, im Gegensatz zu Nohl, Nagel und Frimmel, die das mit mancherlei Gründen verfechten. Selbst wenn man keinen geschlossenen Zusammenhang von Gedanken und Gefühlen darin sucht, der schwer zu finden sein dürfte, sondern nur die künstlerische Einheit, das schöne Ebenmaß von Licht und Schatten, um das sich Beethoven zweifellos mit großem Geschick in der Reihenfolge der Sätze bemüht[1], – so bleibt doch

---

Darüber entrüsten sich nun die Kritiker, die da meinen, über die Würde der Kunst wachen zu müssen. Es ist wirklich, als hätten die biederen Leute nicht den leisesten Begriff vom Künstler und von seinem Schaffen. Daß Beethoven sich nicht das läppische Vergnügen gemacht hat, das Galoppieren des Pferdes nachzuahmen, versteht sich von selbst. Aber der akustische Eindruck des Galoppierens hat einen Schwarm von musikalischen Formen in ihm aufgewirbelt. Zwischen dem Erreger der Empfindung und dem aufgenommenen Eindruck liegt eine Welt, und das Genie erkennt man eben an der Stärke und an der Art des Widerhalls, den die äußeren Erscheinungen in ihm finden. »In einem Musikerherzen wird alles zu Musik«, sagt der kleine Jean Christophe, ein Abkomme Beethovens. — »Bei ihm«, schreibt Czerny, »wurde jeder Schall, jede Bewegung Musik und Rhythmus.« Ähnlich erging es Lionardo, wenn er in Mauerrissen und im Herdfeuer lächelnde Gesichter und Fratzen sah. — Andre, wie Nagel, haben das erste Motiv des Allegrettos mit einer Stelle in der D-Dur-Symphonie von Mozart in Verbindung gebracht. Das ist eine völlige Verkennung dieser Musik. Wohl sind die Noten beinahe dieselben, aber bei Mozart bekommen sie durch den Vier-Vierteltakt einen ganz andern Rhythmus. Beethovens Motiv aber ist vor allen Dingen Rhythmus und erst nebenbei Melodie. — [1] Die allmählich abebbende Coda des erregten ersten Satzes bereitet auf das Adagio vor, das in der verwandten Terztonart steht. Kaum hat es den letzten Seufzer seliger Müdigkeit ausgehaucht, so strömt das Allegretto wieder in die Tonart des ersten Satzes zurück. Doch unter Oberons Zauberstab wird das düstere D-Moll, im ersten Satz der Ausdruck der Seelenangst, hier zu Phantasterei und Gelächter.

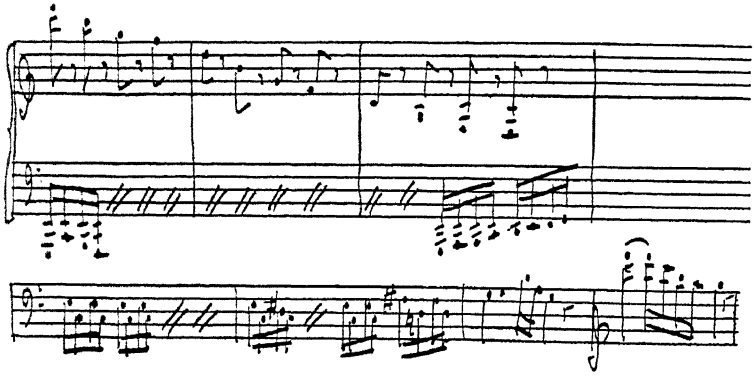
immer etwas ungelöst zurück, und der Geist ist nicht völlig befriedigt. Dem melodischen und seelischen Schwergewicht des ersten Satzes hält das luftige Finale, aus Sommerfäden durchsichtig gewoben, nicht recht die Waage, und so steht das Werk ein wenig unsicher da. Das hat Beethoven ohne Zweifel selbst gefühlt; in der Appassionata hat er dem Mangel abgeholfen.

Schon in der Waldsteinsonate op. 53 hat er das Gleichgewicht des Ganzen mit weit höherer Meisterschaft gesichert. Das berühmte Werk ist nur wenigen wirklich bekannt. Es ist pianistisch außerordentlich reich ausgestattet, und durch dies glitzernde Netz von Virtuosität ihm nahe zu kommen, ist nicht ganz leicht. Bei Beethoven ist uns das Tragische, Gebieterische, Große, die nachdrückliche Sprache seiner leidenschaftlichen Themen vertraut. Wenn aber die flinken breiten Finger einmal leichthin über die Tasten eilen, anscheinend ebenso behaglich planlos wie Beethoven selbst mit kurzen Schritten durch Wald und Feld, dann verkennt man unter dem Sprühregen von Läufen und Arpeggieen sowohl die Glut des Traumes wie den eisernen Willen, der darüber wacht. Diese glashelle C-Dur-Sonate ist ein trunkenes Hinfließen in die Natur, beherrscht vom Geist.

Vor allem muß daran erinnert werden, daß die Skizzen in dem Heft von 1803 kurz nach den Entwürfen zur Eroica und kurz vor dem ersten Auftauchen der Leonore stehen. Die Sonate ist also ein Intermezzo, eine Blume zwischen zwei Felsen. Zum Verständnis ihres Wesens hilft auch der einige Seiten vorher aufgezeichnete erste Gedanke zur Pastoralsymphonie. Ein unscheinbarer Keim, – aber schon füllt er den ganzen Raum mit seinem Duft:

Wegen andrer großer Arbeiten, die die ganze Werkstatt in Anspruch nahmen, ist die Pastoralsymphonie erst fünf Jahre später ausgeführt worden. Einstweilen muß die Waldsteinsonate den Gefühlen, die da erwacht sind, zum Gefäß dienen und wird, wie noch manches andre Werk, zum Vorläufer der sechsten Symphonie. Auf diesen Pfaden ist Beethovens Genius oft gewandelt. Dazu kommt, daß Beethoven damals in seinen Arbeitspausen Studien zur Verbesserung des Klavierbaus und des Klavierspiels trieb und sich dabei von den verzehrenden Erregungen des Schaffens erholte. Beide Ursachen wirkten zusammen, und so ist die Waldsteinsonate gleichsam nebenbei entstanden.

Er ist gerade damit beschäftigt, das flaue Wasser einer »Klavierübung[1]« zu filtern. Die Finger huschen, fliegen über die Tasten, der Geist träumt im Halbschlummer vor sich hin. Und siehe da, das Wasser fängt an zu blinken, aus dem leeren Spiegel schimmern Augen den Meister an. Der Morgen graut...



Nun wandert der Geist. Innere Landschaften tun sich auf, anders als die, die der Maler malt: »Mehr Ausdruck der Empfindung als

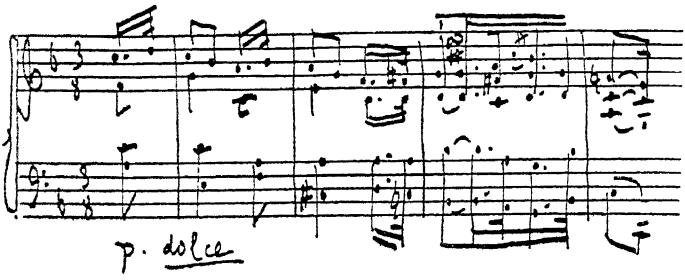
[1] Vgl. Nottebohm, »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803« in »Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801 bis 1803«, Neuausgabe 1924, S. 58.

Mahlerey.« Die Seele schaut, die Augen können feiern. Die Gedanken schwingen frei sich auf in die freie Luft – Beethoven zwischen Acker und Flur, heilig beglückt. Die Hauptmotive, Melodieen des Windes und Melodieen des Herzens, bewegte Natur und stille Andacht, alles wird mit einigen besonders zarten Modulationen sofort zu Papier gebracht. Der Geist hat dann zu ordnen und zu gliedern. Und immer das gleiche Wunder! Die endgültige Fassung hat aus des Meisters Hand nicht nur die Einheit empfangen, sondern eine Farbenfrische, einen Duft, der den ersten Gedankenkeimen noch fehlte. Für den, der sehen und schmecken kann, ist es ein auserlesener Genuß, zu beobachten, wie dies Gedicht des Himmels und der Erde entsteht. Es entfaltet sich so natürlich, daß einem nie der Gedanke an eine Anstrengung kommt. Flattern, Schwirren und Tirilieren, in den klaren Ätherwellen die zarten Furchen des Vogelflugs – lauter feine, feine Melodieen verschlingen sich in vielstimmiger Lieblichkeit zum schönen Ganzen, durchglüht und getragen von einer hohen Geistesfreude, die sich bis zu dem Gesang eines großen Volks vor dem Angesichte des Ewigen erhebt. Nichts bleibt dem Zufall überlassen. Überall ist in dem ungewöhnlichen Maß der breiten Perioden, in den erweiterten Verhältnissen so gut wie in dem überströmenden Gehalt, die sichere Hand zu fühlen. Sie führt stracks ans Ziel, vom ersten erwachenden Gedanken bis zu der Coda, die, tosend von dem Leben und Weben eines sonnigen Tags, in dem Lobgesang der weltgewordenen Seele ausklingt.

Doch den Hauptreiz des Werks machen die beiden andern Sätze aus. Sie haben am meisten Zeit und Mühe gekostet – glückliche Mühsal, deren Früchte ja bei Beethoven immer die Morgenfrische der Ursprünglichkeit an sich tragen. Hier zeigt sich, wie klug der Meister das Gefühl in der Kunst unter Aufsicht hielt, wie sein unfehlbar sicherer Geschmack ohne Zaudern auch einen fertigen Teil des Werks opfern konnte, und sei er noch so schön, wenn er das Gleichgewicht des Ganzen gefährdete. Er hatte für die Sonate ein

langes Andante geschrieben[1], an dem er hing. Er hatte es geduldig

[1] Das schöne Andante grazioso con moto in F-Dur, das im Mai 1806 ohne Opuszahl für sich allein erschienen ist.



Leider ist es nur wenig bekannt. Es steht in der Sammlung von Breitkopf & Härtel: »Kleinere Stücke für das Pianoforte.« — Bei der Wiedergabe tut der Klavierspieler gut, daran zu denken, daß es ursprünglich als Mittelsatz in der Waldsteinsonate stehen sollte. Das Stück ist ein entzückendes Kunstwerk, mit ganz feinem Pinsel gemalt; nur verliert es sich etwas in seinem übergroßen Rahmen. Es waltet darin eine träumerische Sehnsucht, die uns zeigt, wie jung sich Beethoven damals noch sein Herz erhalten hatte. Doch das zweite, dreimal auftretende Thema weist in der Melodieführung und in den Variationen der Begleitung – zuerst Achtel, dann Sechzehntel, dann Zweiunddreißigstel – schon auf die heroischen Klänge im Andante der C-Moll-Symphonie hin. In der Coda findet sich eine Modulation von F-Dur nach Ges-Dur, ein schöner, jäh einfallender Schatten, der an die wehmütige Stimmung in einem der Teile des Liederkreises »An die ferne Geliebte« erinnert. — Nach meiner Überzeugung hat Beethoven manches persönliche Gefühl aus jenen Jahren in das Andante einfließen lassen. Sollte die Vermutung zu kühn sein, daß er das Stück deshalb aus der Sonate verbannt habe? Jedenfalls hat die immerhin auffällige Tatsache zu wenig Beachtung gefunden, daß das Adagio und das Largo, der große langsame Satz, in dem Beethoven sein innerstes Herz ausströmte, das Kleinod der ersten zwanzig Sonaten und der Liebling des damaligen Publikums, von nun an aus seinen Klaviersonaten verschwindet. Entweder verzichtet er völlig darauf, oder er faßt es ganz eng zusammen zu einer Introduktion, die unmittelbar in den letzten Satz hinüberleitet. Erst vierzehn Jahre später finden wir in dem großartigen Adagio der Hammerklaviersonate op. 106 wieder einen solchen Monolog, der Tür und Tor gegen die Außenwelt verschließt. Es scheint fast, als habe sich Beethoven auf der klassischen Höhe seines Schaffens gegen den Drang seiner Natur, Gefühltes auszusprechen, zur Wehr gesetzt. Von

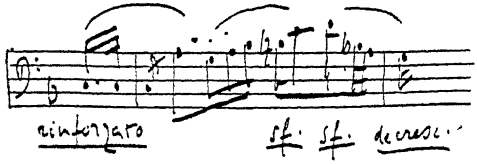
15. Der Kohlmarkt in Wien

und liebevoll ausgearbeitet[1] und mußte sich mit Schmerzen gestehen, daß es zu breit geraten war. Gewöhnlich ließ er sich durch solche Bedenken nicht stören. Das hat er bei dem Riesenwerk der Eroica bewiesen. Aber dort waren die Verhältnisse so genau abgestimmt, daß der Sinn für das schöne Maß seine volle Befriedigung fand. In der Sonate aber war das nicht der Fall. Das Andante verlor in allzu ausgedehnter Träumerei den Faden, der Zusammenhang lockerte sich. Es streckte nicht wie das Andante con moto der künftigen Pastoralsymphonie seine Wurzeln tief in den Bach hinein, sondern schweifte weit von der Landschaft ab und verschloß sich in sich selbst und seinen eigenen Horizont. Sein ärgster Fehler war nicht, daß es zuviel Platz einnahm; es war in der Sonate überhaupt nicht an seinem Platz. So nahm Beethoven es heraus. In der sonnigen Weite brauchte zwischen dem Allegro und dem außergewöhnlich breit angelegten Rondo nur ein einziger Wolkenschatten über die Ebene zu ziehen. Wenige verträumte Töne genügen. Das geschwätzige Ich wird zum Schweigen verwiesen, es ist aufgesogen von der Natur.

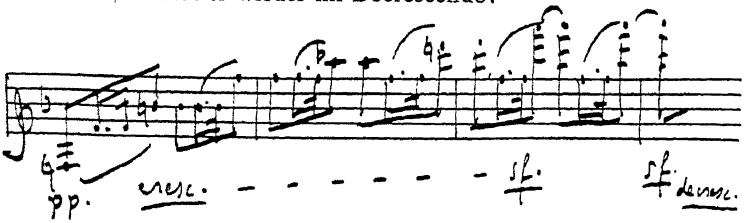
Und so kam Beethoven der Gedanke der »Introduzione«, des Adagio molto, das jetzt das Herz seiner Sonate ist, erst nachdem die Sonate schon ganz entworfen war. Diese unsterblichen Takte bergen für mich nicht ein einziges Rätsel; sie spiegeln klar und vollkommen Beethovens Seele im Frieden der Natur. Das erste Thema ist dem Wachtelschlag verwandt:

der Waldsteinsonate bis zur Hammerklaviersonate hat er das Adagio, den Rahmen seiner Bekenntnisse, aufs engste eingeschränkt. In demselben Maße nehmen die beiden schnellen Sätze, vor allem der letzte, an Umfang und an Bedeutung zu. — [1] Vgl. Nottebohm a. a. O., S. 61 ff.

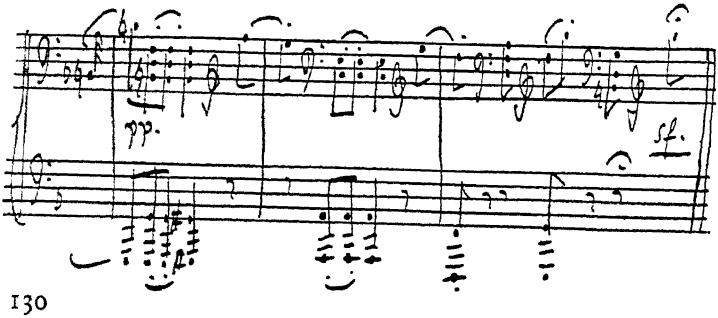
Dann übernimmt die Seele den Vogelruf und gewinnt dem Motiv eine ganz neue Bedeutung ab:



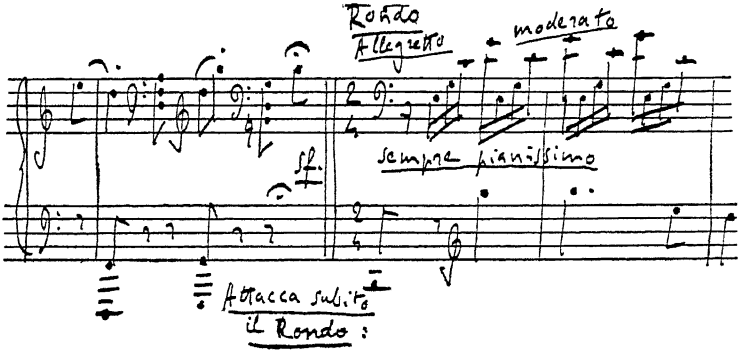
Weiche, müde, wehmütige Seufzer, leise verhaucht und von neuem anhebend, schmerzlicher. Nun aber fängt die Natur das Motiv wieder auf, und heller tönt es, erlöst von allem Gefühl. Es lockt, es antwortet, wieder, wieder, ein ganzer Vogelschwarm belebt den Hain mit klingendem Wechselruf Doch kaum aus dem Pianissimo erwacht, erstirbt er wieder im Decrescendo:



Noch einmal atmet die Seele auf, ganz sacht, als fiele nun alles ab, was sie beschwerte, und frei und hell geht sie ein in den Traum, in das Glück. Man hält es nicht für möglich, daß dies Wunderwerk nachträglich in die Sonate eingefügt worden ist, so innig ist es mit ihr verwachsen. Das Schönste ist wohl der Übergang vom Adagio zum Rondo, von der Melancholie in den höhern Bereich des Traumes, ins klare Licht:



Das Rondo – Allegretto moderato – hatte ursprünglich einen andern Anfang, was sich ohne weiteres daraus erklärt, daß es sich zuerst an einen andern Mittelsatz anschließen sollte. Erst in den letzten Skizzen – im Heft etwa zehn Seiten weiterhin – gelangte Beethoven zu dem Eingangsmotiv, das wir kennen. Der glücklichste, der genialste Fund aber war die Pedalwirkung auf dem G:

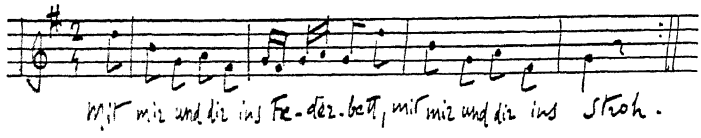


Der Geist sinkt um, dämmert ein. Die im Ich befangenen Träumereien des »einsamen Wanderers« gleiten hinüber in den Traum. Im Traum aber erwacht die ganze Natur.

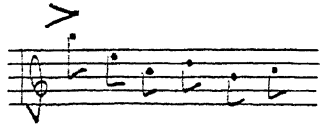
Mein verehrter Freund Max Friedländer, unstreitig der beste Kenner der Geschichte des Liedes – wir verdanken ihm die Sammlung aller Volksweisen, deren Lebenssaft in die Werke der großen Meister hinübergeflossen ist –, glaubt in dem Hauptthema des Rondos einen Teil des berühmten »Großvaterliedes« wiederzuerkennen. Neben unserm »Malbrough« war dies Lied drei bis vier Jahrhunderte lang unter den abendländischen Volksliedern eins der beliebtesten. Es wird heute noch in Thüringen gesungen; uns ist es besonders durch seine vielfache heitere Verwendung in Robert Schumanns Werken bekannt.[1] Nach Friedländer hätte Beethoven

[1] In den Papillons op. 2, im Karneval op. 9, in der »Winterszeit«, Nr. 39 aus dem »Album für die Jugend« op. 68, in dem Liederkreis op. 39 Nr. 4 usw.

die zweite Hälfte übernommen, die rein burlesken Charakter trägt:



Wir finden die Stelle von Beethovens Hand auf einem Blatt aus den Jahren 1800–1803, mit einem Sforzato auf der ersten Note:



Vgl. Max Friedländer, »Das Großvaterlied und der Großvatertanz«, Aufsatz in der Kretzschmar-Festschrift, Leipzig 1918. Merkwürdigerweise ist dies Volkslied wohl ziemlich das einzige, das Beethoven verwendet hat, ob mit Bewußtsein, ist noch sehr zweifelhaft. Max Friedländer macht in seinem Artikel »Eigenleben von Volksliedmelodien« aus dem Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel im Jahre 1924 allerdings noch auf ein andres aufmerksam, das zweite Thema des Rondos aus dem C-Dur-Klavierkonzert op. 15 (1798):

Nach seiner Ansicht ist dies Thema aus einer »uralten Volksweise« entstanden. Doch er selbst hält es für möglich, daß sich solche »Urmelodien«, die aus den allereinfachsten Tonfolgen bestehen, zu allen Zeiten immer wieder bilden, ohne daß darin bewußt auf ein Vorbild zurückgegriffen werde. Das leuchtet mir in bezug auf Beethoven ohne weiteres ein, weil in ihm der bildende Geist stets die einfachsten Wege suchte und einschlug. — Mit Max Friedländer käme man also zu dem überraschenden Ergebnis, daß Beethoven kein einziges deutsches Volkslied komponiert hat und daß sich außerdem unmittelbare Einflüsse des »Volksliedstils« in seinen Werken, wenn überhaupt, nur sehr schwer nachweisen lassen. (Immerhin dürfte es lohnen, nicht nur in seinen gedruckten Werken, sondern auch in den Skizzenbüchern weiter danach zu forschen. In dem Notierungsbuch von 1800 glaube ich z. B. auf Seite 85 f. mehr als eine Volksweise zu erkennen, die in seinem

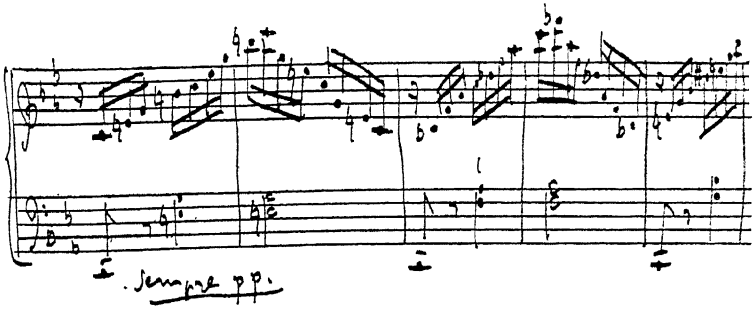
Hier überraschen wir Beethovens Genius bei seiner geheimnisvollen Arbeit, beim dumpfen Betreuen des keimenden Werks. Das Motiv schläft in den Skizzenbüchern des Meisters und sicher auch tief auf dem Grunde seines Denkens. In dem Augenblick, da er horcht, ob die Natur nicht auf die Frage des »einsamen Wanderers« antworten will, wacht es auf. Seinen ursprünglichen Inhalt aber hat es verloren. Wir können wohl mit Sicherheit annehmen, daß Beethoven die Herkunft der sechs Töne samt dem Text vergessen hat. Bei dem Akzent, den er auf die erste Note gesetzt hat, fällt ihm nun nicht mehr das handfeste Herumschwenken, das Aufknallen der Absätze im Rüpeltanz ein, sondern er hört den Orgelpunkt, die Fermate auf dem G, aus der sich der wundersame Traum entspinnt. In seinen Skizzen finden sich unmittelbar hintereinander folgende Abwandlungen:

Gedächtnis nachklingt.) — Bei seinen Vorgängern verhält es sich ganz anders, auch bei Bach. Da nun aber Beethovens Musik durch ihren homophonen Charakter, ihre großen, einfachen und klaren Linien und ihre offenkundige Absicht, zu allen zu sprechen, viel volksmäßiger ist als die der andern Meister – mit Ausnahme von Händel –, so wird man annehmen müssen, Beethoven habe aus künstlerischen Rücksichten das Volkslied geflissentlich vermieden. Er wollte in jedem seiner Werke zum Volk reden und vom Volk gehört werden. Gerade weil er und seine Kunst rein volkhaft waren, weil es ihm natürlich war, nur die allergesundesten Regungen zu vermitteln, und seine Sprache deshalb von allen verstanden werden mußte, hat er auf die

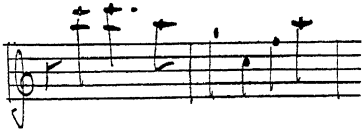
Jetzt, Vogel, brauch deine Flügel! ... Der Käfig steht offen, die Freude fliegt und singt, und Luft und Felder sind voll von ihren Liedern. Ein ganz gewöhnliches Motiv bekommt Stil in den Händen der Kunst, – ein paar Akzente werden verschoben, und plumpe Spießbürgerlustigkeit verklärt sich zum Lächeln der Sonne. So reift dem Genius aus der veralteten Rondoform die Ernte des Schönen. Leise, leise fängt die heitere Beschaulichkeit an zu sprühen. Der Gegensatz der Tonarten, der später dem Jubel seinen schillernden Glanz verleiht, kündet sich zunächst nur ganz zart an. Die Freude regt ihre flinken Füße, sie wächst. Stürmische Triller beschwingen ihren Lauf. Sie rast, sie stampft im Kirmes mit derben Sohlen auf die Tenne. Einen Augenblick besinnt sie sich, eine idealische Zusammenfassung des Naturmotivs läßt sie aufhorchen. Und dann tost das Rondo weiter, die wilde Jagd, immer toller, immer bunter. Aber die Stimme des Herzens – die Stimme des Chors – singt laut wie noch nie den hellen Freudengesang, in einer Reihe schöner Akkorde, deren Modulation schon in den ersten Entwürfen angemerkt ist[1]:

Dann folgt die herrliche Stelle – ein Kleinod aller Seelenmusik –, wo das Gemüt im Arm der Natur tief atmet vor Glück, umsäuselt und umspült von den linden Wellen der Luft, die kaum merklich anschwellen und abschwellen, steigen und fallen:

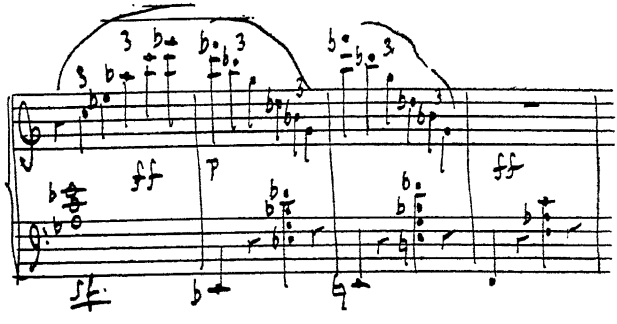
Quelle des Volkslieds verzichten können. Er trug sein Volk in sich; sein Geist bewegte sich nach dem Maß der uralten Volksweisen. Wenn sie ihm nicht mit der ersten Eingebung kamen, so wußte er doch, sie schlummerten am Grunde seines Bewußtseins, und er brauche nur nachzugraben, damit sie hervorsprudelten. — [1] Vgl. Nottebohm a. a. O., S. 64.



Beinah klingt es, als schlummerte das Herz ein, als ginge nun alles zu Ende. Doch mit frischem Schwung fängt im ersten Thema alles wieder an. Die Kräfte sammeln und ordnen sich, halten den Atem an – pp., ppp. – und warten in regungsloser Spannung auf das Zeichen zur Coda. Das Prestissimo löst ihnen die Glieder und fegt sie wie Blätter im Winde vor sich her, unwiderstehlich. Die Freude schäumt über. Immer noch das sanfte, friedliche Thema·



doch jetzt von einem Gebrodel ungefüger Kraft umwogt. Was soeben noch Seufzen war, gewinnt nun eine feste Gestalt. Um sie herum ranken sich Triolenarpeggieen, ein Gespinst zärtlicher Anmut, aus dem sich ein Tanz entwickelt:



Dann verstummt das Seufzen. Nur der Jubel bleibt. Die Triolenarpeggieen verflüchtigen sich nach oben und rieseln als ein Oktavenregen die Tonleiter wieder herab. Noch ein Steigen und Fallen, und ein Triller setzt ein, endlos – unmäßiges Gelächter, all die feinen Flötentöne der Luft. Das Eingangsmotiv aber, die frohe Natur, geht wie die Sonne über Tanz und Vogelgetriller auf. Die Welt spielt in allen Tönen des Frühlichts – C-Dur, As-Dur, F-Moll, C-Dur –, und über den letzten Takten leuchtet der helle Tag: der Triumph jubelnder Freude.

Und nun das Ganze, das weite Land! Weit, das ist des Hörers erste Empfindung. Eine unermeßliche Ebene, die sich am Horizont in lauter Licht verliert. Ein so langes Rondo hat Beethoven sonst nie geschrieben, – mehr als fünfhundert Takte! Lang wie ein Sommertag, und wie er nie lang genug. Und dabei hat der Meister alle kontrapunktischen und harmonischen Künste verschmäht. Nagel bemerkt sehr gescheit, Beethoven habe jedesmal, wenn er die ganze Fülle der Kraft oder die höchste Freude ausdrücken wollte, auf alle Kunstmittel verzichtet und harmonisch die allerschlichteste Sprache gesprochen, eine Beobachtung, die z. B. durch den letzten Satz der C-Moll-Symphonie und das prachtvolle zweite Finale zum Fidelio bestätigt wird. Um so mehr müssen wir bewundern, wie er allein dank dem Vollgehalt der Linienführung, der Rhythmen und Akzente auf dem Gefilde des Rondos aus einem Körnchen Volkslied einen solchen Reichtum hat ernten können.

Die soeben besprochenen großen Sonaten, in denen er nun seit 1802 seinen »neuen Weg« geht, unterscheiden sich nach meinem Gefühl deutlich von den früheren durch eine viel breitere formale und auch pianistische Anlage und – abgesehen von dem ersten Satz aus op. 31 Nr. 2 – durch einen feinern Pinselstrich, der der scharf charakterisierenden Zeichnung und den grellen Gegensätzen von Licht und Schatten, die Beethovens großem Stil bisher eigen waren, gebrochene Farben und biegsame Linien vorzieht. Fast

sieht es so aus – und mir kommt es in der Tat so vor –, als hätte sich Beethoven selber in seiner napoleonischen Redeweise beengt gefühlt, in den lapidaren Sätzen, die so eckig und gerade dastehen, als wären sie in Stein gehauen wie römische Inschriften, und versuchte nun, sich aus seiner zyklopischen Starre zu lösen und den Schranken seiner eigenen Natur zu entfliehen. Auf jeden Fall ist es ihm gelungen, denn viele seiner Ausleger haben zugegeben, wenn die G-Dur-Sonate op. 31 Nr. 1 nicht unter seinem Namen erschienen wäre, so hätten sie seine Handschrift nicht darin erkannt. Auch mit der Waldsteinsonate haben manche nichts anzufangen gewußt. In gewissem Sinne kann man sagen, die Waldsteinsonate op. 53, die Sonate op. 31 Nr. 1 und der letzte Satz aus op. 31 Nr. 2 seien die wunderbarsten Geschmeidigkeitsübungen gewesen, in denen nicht allein Beethoven, sondern die Musik überhaupt eine ganz neue Freiheit sich auszudrücken erlangt habe, Leichtigkeit, Gelenkigkeit und was August Halm mit einem glücklichen Ausdruck »den gesunden und lebhaftesten Blutumlauf« nennt. Beethoven hat offenbar die der Sonatenform innewohnenden Gefahren, an denen sie schließlich zugrunde gehen mußte – Stockung der Säfte, Verknotung und Versteinerung der einzelnen Glieder –, herausgefühlt und sie im voraus bekämpfen wollen.

Und doch befriedigte ihn die Schönheit, die Anmut, die Frische seiner letzten Werke noch immer nicht. Als er sie vollendet hatte – im Sommer 1804 –, legte er abermals das Ruder um: »Gott weiß es, warum auf mich noch meine Klavier-Musik immer den schlechtesten Eindruck macht, besonders wenn sie schlecht gespielt wird ... Immer simpler!«

Wäre Beethoven, wie fälschlich behauptet worden ist[1], eine romantische Natur gewesen, so wäre er in der Richtung seiner letzten

[1] Jedenfalls was seine Reifezeit betrifft, die Jahre von 1800–1810, in denen er reiner Klassiker ist. Für die folgenden Schaffensperioden wird die Frage noch näher zu untersuchen sein. Auf alle Fälle haben sowohl seine Natur wie seine Kunst sich tief gewandelt.

Werke fortgeschritten und hätte alle Blüten des Feldes und der Phantasie in den immer lockerer gewundenen Strauß aufgenommen. Aber er hatte an seinen letzten Werken nur lernen wollen. Sein Ziel lag anderswo. Er hat es nie aus den Augen verloren.

Sein Ziel war vor allem Einheit. Sie war für ihn, den in sich Abgeschlossenen, Ganzen, das A und das O. Doch er will die Lebendige, aus dem Innern Wirkende, die vom Herzen aus das Ganze in allen seinen Gliedern durch und durch belebt, so daß es nur aus ihr, dank ihr und um ihretwillen da ist. Endlich muß nun erreicht werden, was er von Anfang an erstrebt hat, das völlige Gleichgewicht von Form und Gedanken, von strengem Grundriß und geschmeidigem Detail, von Mensch und Künstler. Nachdem er sich mit nie ermattender Willenskraft nach beiden Seiten bis zur Meisterschaft geübt hat, kommt der Augenblick, da das heroische Ich und das makellose Kunstwerk ganz in eins verschmolzen werden können. Gleich den großen griechischen Bildhauern und den gotischen Baumeistern will er einen neuen Kanon der rein abgestimmten Zahlen und Proportionen schaffen, ein neues Gesetz des Schönen, und schafft es in der Appassionata.

Der Bedeutung des Werkes, das er da aufrichtete, war er sich durchaus bewußt. Denn obwohl er mit blitzartiger Sicherheit schon im ersten Entwurf endgültig die Grundlinien zog[1], ließ er sich

[1] Die ersten Skizzen tauchen in einem Heft von 1804 mitten in der Arbeit am zweiten Akt der Leonore auf. Sie stehen bei Nottebohm, »Zweite Beethoveniana«, Seite 437–442. Auf den Bericht von Ries über die Entstehung der Sonate habe ich schon hingewiesen. Er lautet: »Bei einem Spaziergange, auf dem wir uns so verirrten, daß wir erst um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder teilweise geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: „Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen" (in F-Moll op. 57). Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale in dieser Sonate ...« –

bis zur Vollendung zwei Jahre Zeit und wartete ein weiteres Jahr, ehe er mit der Sonate an die Öffentlichkeit trat. Eine so lückenlos folgerichtige Geschlossenheit bei völlig entfesselter Leidenschaft hat er sonst in keiner erreicht. Erst in Tristan und Isolde finden wir einen ähnlichen Feuerstrom in granitenem Bette wieder. Das ganze Werk ist an Körper wie an Geist ein unzerstörbar dichtes Gewebe.

Wenn ein Musikwerk die Bezeichnung Appassionata verdient – die übrigens nicht von Beethoven selber stammt –, so ist es dies. Wer darunter allerdings nur Liebesleidenschaft[1] verstehen will, gibt damit Czerny recht, der der Sonate den Namen streitig gemacht hat. Denn in der Tat, da wüten ganz andre Furien. Wahnsinnssturm bläst über die Heide, – wir sehen den greisen König Lear. Ein wildes Lied, wehklagend auf den Trümmern der Liebe, der Hoffnung, der Freundschaft und alles Strebens. In den zwei Jahren, die seit dem Heiligenstädter Testament verstrichen sind, hat sich alles zum Schlimmern gewendet. Beethoven weiß nun, daß seine Lage unabänderlich ist. Das Werk trägt in seinen

Das war im Sommer 1804. Nach Schindler wurde sie aber erst im Sommer 1806 beendet, als Beethoven kurze Zeit in Ungarn bei seinem Freunde, dem Grafen Franz Brunsvik, dem er das Werk gewidmet hat, zu Gast war. Als er im Oktober 1806 in strömendem Regen wutentbrannt das Schloß des Fürsten Lichnowsky in Schlesien verließ, hatte er das Manuskript bei sich. Bei seiner Rückkehr nach Wien zeigte er die durchnäßten Noten Frau Bigot, die die Sonate sofort daraus spielte und die Blätter dafür zum Geschenk erhielt. Später kam das Manuskript, auf dem noch die Spuren des Regens zu sehen sind, an die Bibliothek des Pariser Konservatoriums. Die Sonate ist im Februar 1807 als »LIV^e Sonate composée pour Pianoforte op. 57« mit der Widmung »à Monsieur le Comte François de Brunsvik« in Wien erschienen. — [1] Es handelt sich nur um die Frage, was man unter »Passion« versteht. Wunderlich ist die weltmännische Geringschätzung, mit der Czerny den Titel Appassionata von seinem Piedestal herunternimmt und ihn der der Gräfin Babette Keglevics gewidmeten Jugendsonate in Es-Dur op. 7 beilegt, zum mindesten ihrem ersten Satz. Von einer solchen Beziehung ahnen die heutigen Pianisten offenbar nichts mehr. Sie machen ein Divertimento, fast eine Art Tanz daraus und denken nicht daran, dem Satz etwas Hingerissenes zu geben.

Ursprüngen deutlich die Spuren des trüben Sommers von 1804 und der körperlichen und seelischen Leiden, die nach der Beendigung der Eroica den Titanen zu Boden drückten.

Wer dem Geheimnis des Schaffens auf die Spur zu kommen versucht, der großen Lebensfrage, die die Natur unbekümmert um unser Wünschen und Meinen in uns und in andern jederzeit so einfach beantwortet, – sieht mit Erschütterung, wie teuer der Genius seine wundervollen Eroberungen bezahlen muß. Immer wieder gibt er sein Leben dafür hin, sein äußeres Wohlbehagen und seine Ruhe. Denn es kostet ihn eine so unmenschliche und maßlose Anstrengung des Willens, in der Kunst die empörten Elemente zu befrieden und einzuordnen, daß er sich, wenn er sie bezwungen hat, zerschlagen im Alltag wiederfindet. Diese bittere Erfahrung haben sowohl Beethoven wie Michelangelo gemacht.[1]

In dem Augenblick, da Beethoven die Riesenlast der Eroica sich von den Schultern wälzt, steht er schwankend. Noch in demselben Monat, da er sie beendigt, im Mai 1804, wird er krank. Ein akuter Anfall, durch Monate verschleppt, endet schließlich in

---

[1] Bei dieser Gelegenheit sei es dem Verfasser vom »Leben Michelangelos« gestattet, über den Sinn dieses häufig mißverstandenen Buches eine Erklärung abzugeben. — Ich habe den Michelangelo der Briefe und der »Rime« zum Leben erwecken wollen, den Michelangelo des täglichen Lebens, den Orest, den die Furien verfolgen, den angeschmiedeten Prometheus, den Henker seiner selbst. Sein Schmerzenston war mir durchs Herz gegangen, und ich habe versucht, ihn ungemildert, aber auch ohne Übertreibung wieder vernehmlich zu machen, damit die Welt erkenne, »quanto sangue costa . . .« die strahlende Größe seiner Werke. — Schatten setzt Licht voraus — und er, der immer wieder ans Kreuz Geschlagene, trug es in sich. Das vergesse ich keineswegs, und auch meine Leser sollen es nicht vergessen. Der Buonarotti, der wie Hiob wehklagend in der Asche saß, kam herabgestiegen von seinem Gerüst unter der Decke der Sistina, wo er, auf dem Rücken liegend, in einem Ausschnitt blauen Himmels Jehova von Angesicht zu Angesicht gesehen hatte. Dann taumelte er ins Leben zurück, betäubt von dem Sturme Gottes. In meinem »Leben Michelangelos« habe ich diesem Gottestaumel Ausdruck zu geben versucht. Die Werke und der Geist, der sie gebildet hat, sind hingegen der Hauptinhalt meines andern Buches über Michelangelo.

einem hartnäckigen Wechselfieber. Er wohnte damals mit seinem Jugendfreunde Stephan von Breuning zusammen, der am 13. November 1804 an den gemeinsamen Freund Wegeler über Beethovens jammervollen Zustand schreibt: »Sie glauben nicht, lieber Wegeler, welchen unbeschreiblichen, und ich möchte sagen: schrecklichen Eindruck die Abnahme des Gehörs auf ihn gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; hierbei Verschlossenheit, Mißtrauen, oft gegen seine besten Freunde... Größtenteils, nur mit einigen Ausnahmen, wo sich sein ursprüngliches Gefühl ganz frei äußert, ist Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, wo man sich nie selbst überlassen kann...«

Es kommt zu einem Zerwürfnis zwischen den beiden Freunden. Beethoven, reizbar und abgespannt, trennt sich schroff von Breuning. Im Juni oder Juli schreibt er seinem jungen Schüler Ries, er habe sein Lebtag nur zwei Freunde auf der Welt gefunden, der eine sei tot und der andre – Amenda – seit sechs Jahren fern. Breuning aber sei sein Freund nicht, er habe ihm nichts mehr zu sagen.[1] Dann fährt er fort: »Und nun auch keine Freundschaft mehr!«

Keine Freunde mehr! Er könnte auch sagen: Kein Publikum! Das trotzige Fehdewort wäre ihm zuzutrauen gewesen.

Das Publikum, dem schon die zweite Symphonie und das C-Moll-Klavierkonzert nicht recht hatten eingehen wollen, entsetzt sich vor der Ungeheuerlichkeit der Eroica. Als sie zum erstenmal vor einem kleinen auserlesenen Kreise beim Fürsten Lobkowitz probiert wurde, warf man ihr »göttliche Länge« vor. Bei der ersten öffentlichen Aufführung aber, die Beethoven am

[1] Noch vor Ende des Jahres söhnt er sich in einem rührenden Brief, in dem er sich selbst anklagt und den Freund um Verzeihung bittet, mit Breuning wieder aus. Im folgenden Jahre läßt Breuning, ein Mann von vornehmster Gesinnung, zum Ruhm seines Freundes ein liebevolles, begeistertes Gedicht drucken und bei den ersten Aufführungen des Fidelio unter das Publikum verteilen.

7. April 1805 selbst dirigierte, machte die vox populi weniger Umstände. Von der Galerie herab ertönten die Worte: »Ich gäb noch einen Kreuzer, wenn's nur aufhört.« In den Zeitungen wurde er wie ein Schuljunge abgekanzelt: »Der Zusammenhang scheint oft ganz zerrissen, und die unendliche Dauer dieser längsten, vielleicht auch schwierigsten aller Symphonieen ermüdet selbst Kenner und wird dem bloßen Liebhaber unerträglich.« Der Zusammenhang zerrissen! Die heutige Kritik würde eher sagen, die Nähte seien mit zu grobem Garn genäht. Die Weisen, deren Bemerkungen zur zweiten Symphonie er in den Wind geschlagen hatte, sind verärgert und ermahnen ihn von oben herab, er möge doch endlich von seiner unausstehlichen Originalitätssucht lassen. Da heißt es: »Man wünscht, daß H. v. B. seine anerkannten großen Talente verwenden möge, uns Werke zu schenken, die seinen beiden ersten Symphonieen aus C und D gleichen«, – sie haben schon vergessen, daß sie die zweite, als sie sie geschenkt bekamen, mit dem Vorbild der ersten totschlagen wollten – »seinem anmutigen Septett aus Es« – das Septett war der allgemeine Liebling, und man begreift, wie diese Leute es seinem Schöpfer verleiden konnten – »... und anderen seiner früheren Kompositionen, die B. immer in die Reihe der ersten Instrumentalkomponisten stellen werden. Man fürchtet aber, wenn B. auf diesem Wege fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren ... Das Publikum und H. v. B., der selbst dirigierte, waren an diesem Abende nicht miteinander zufrieden. Dem Publikum war die Symphonie zu schwer, zu lang, und B. selbst zu unhöflich, weil er auch den beifallklatschenden Teil keines Kopfnickens würdigte. Beethoven im Gegenteil fand den Beifall nicht auszeichnend genug.«

Beethoven aber antwortete gereizt, er brauche ja nur eine Symphonie zu schreiben, die eine Stunde dauere, dann würde man die Eroica schon kurz finden. Mag ihm folgen, wer kann! Das Mißverständnis verschärft sich von beiden Seiten, und so bildet sich

in Wien die gehässige Kabale, die ein Jahr später, im März und April 1806, den Fidelio zu Fall bringt.

Um Beethoven wird es einsam. Er ist den Leuten zu groß, – er ist zu schnell gewachsen. Die Menschen verstehen ihn nicht mehr und er sie nicht. Die Welt und er sehen einander wie Fremde mißtrauisch an.

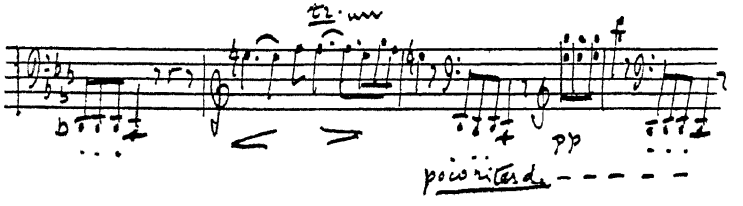
Verlassen, fiebernd, krank, getrübt im Geist – in so finsterer, gewitterschwüler Luft keimt die Appassionata. Das muß man wissen, um ihren Sinn wirklich begreifen und den düstern Ingrimm der ersten Skizzen verstehen zu können. Die endgültige Fassung hat ihre Trostlosigkeit etwas gemildert. Zuerst steht der Anfang, das Hauptthema verzeichnet und dann, nachdem etwas daran verbessert worden ist, der ganze erste Teil des ersten Satzes, aber noch ohne jeden Hinweis auf das tröstende Seitenthema in der dem führenden F-Moll entsprechenden Durtonart:

Nichts Lösendes und Versöhnendes, kein lichter Ton. Alles dicht verhangen in Moll, – Nacht und Sturm. Erst in einer spätern Skizze findet sich der Ansatz zum Dur. Aber des Meisters Sinn war wohl noch zu verworren, als daß er die Sonate hätte vollenden können. Jedenfalls hat er es sich in höchster Künstlereinsicht versagt; er zwang sich zu warten, bis seine Seele ruhig war. Und als es dann wieder in ihm tagte, sandte er den tröstlichen Strahl durch das Gewölk und vermochte zugleich die immer noch schlammigen Massen des zweiten Teils und der Coda zu bezwingen, den zähen Brei zu rühren und zu kneten, bis er sich in glühendem Guß zur lautern Einheit klärte.

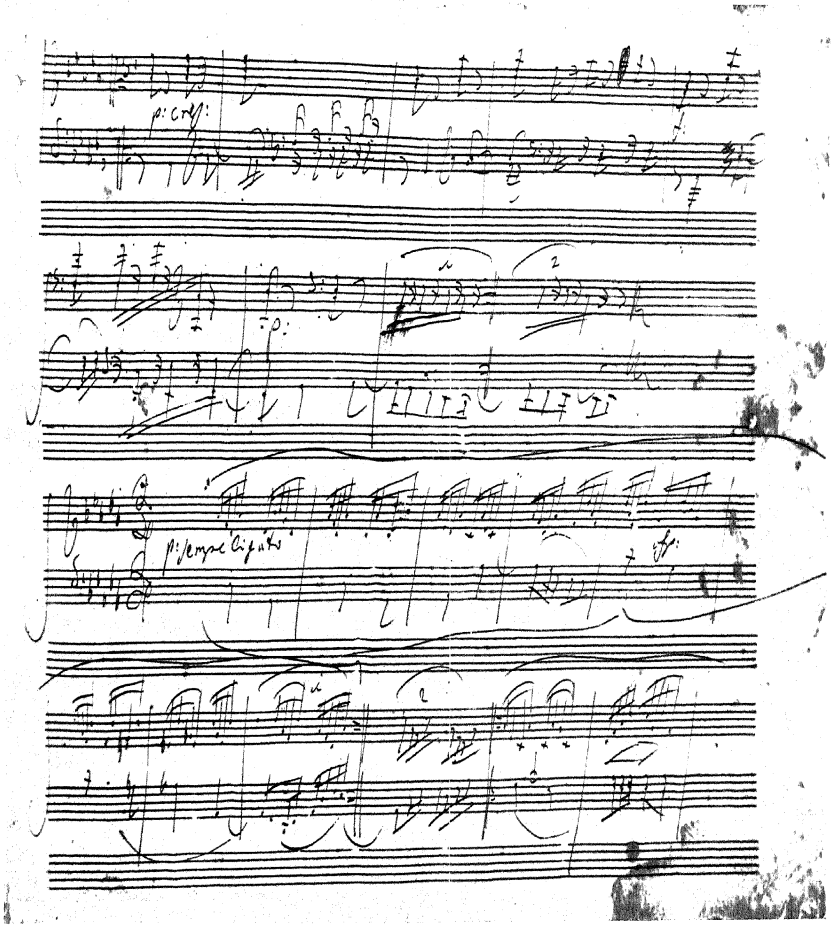
Und nun wollen wir das ungeheure Werk betrachten. In dem Hauptthema, das den ganzen ersten Satz beherrscht, sind zwei

Wesen aneinandergeschweißt, so fest, daß sie auf den ersten Blick wie eins wirken, – die drei ersten Takte und die beiden folgenden:

Erst als sie in rasendem Wirbel wiederkehren – Takt 17 und folgende –, erweisen sie sich als zwei. Zwei in eins, – ein Ich, das dem andern feindlich gegenübersteht, hie wilde Kraft, hie bebende Schwäche. Anfangs haften sie aneinander in dem Wind, der sie allegro assai, doch pianissimo vor sich her über den Boden rollt. Eine Paukentriole, – ein Motiv, das Beethoven oft verwendet und fast immer, um den Spruch des Schicksals zu verkünden: Es ist so, gehorche! – antwortet dreimal streng und fühllos auf die kummervolle Frage:



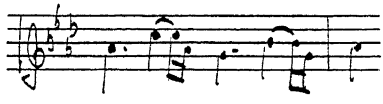
Dann bläst der Sturm drein, und dreimal steigt die Kraft im Fortissimo ihrer Allmacht empor, steinerne Säulen auftürmend, alles zermalmend. Verängstigt hastet die Schwachheit hin und her, inständig flehend. Man sieht die gerungenen Hände und fühlt das zuckende Herz:



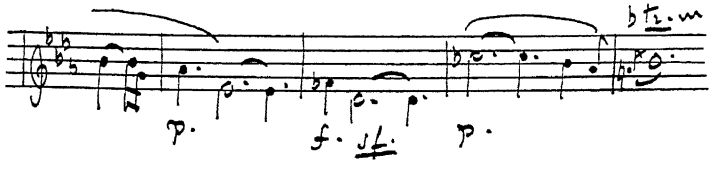
17. Eine Seite aus Beethovens Niederschrift der Appassionata

Nichts von Kampf und Auflehnung. Die leidende Seele weiß, daß kein Widerstand hilft, und sinkt kraftlos in sich zusammen. Da hebt das tröstende Durthema an, das Manneswort, das stoisch das Verhängnis hinnimmt und dennoch hofft, – in demselben Rhythmus wie das Motiv der ungeschlachten Kraft, aber menschlicher, weicher, herzlich bewegt. Anstatt

heißt es nun



Die »hohe Freude« darin zu sehen, wie Nagel es tut, halte ich für widersinnig. Das Motiv hat ja nicht einmal die Kraft, sein Ja bis zum Schluß zu behaupten. Als es eine Oktave höher zum zweitenmal ansetzt, stockt es in der Mitte, der Atem versagt, und hilflos fällt es zurück in das schmerzliche Moll:



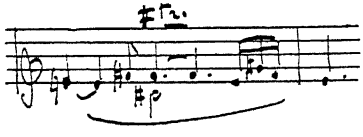
in langen Trillern erbebend vor Schwachheit und Angst. Die Trümmer des Willens aber taumeln hinab ins Bodenlose, ein dämonischer Wirbelwind faßt sie und wälzt sie vor sich her, Baßtriolen steigen an, die Pauke aus der C-Moll-Symphonie schlägt, und so rast die wilde Jagd in den Abgrund, rhythmisch bestimmt durch ein gleichmäßiges Klagemotiv, dem die Betonung des vierten Taktteils etwas Keuchendes gibt – ein dreimaliges: Ich kann nicht

mehr! –, von Oktave zu Oktave abgleitend in die äußerste Erschöpfung:

Doch die gebietende Stimme fängt wieder an: Bist du tot? Steh auf! Und die Klagende richtet sich auf.

Hier müßte nun nach dem unwandelbaren Gesetz der Sonatenform der erste Teil zu Ende sein und wiederholt werden. Aber die innere Bewegung ist zu stark, da gibt es kein Zurück. So läßt Beethoven die Wiederholung fallen und knüpft ohne weiteres die Durchführung an, eine fast einzig dastehende Abweichung von der Regel.

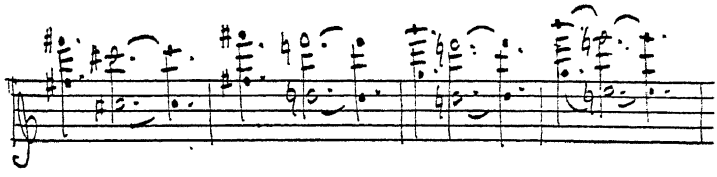
Die Durchführung ist eine gewaltige harmonische und thematische Arbeit, bei der das Menschliche noch viel greifbarer hervortritt als im ersten Teil. Das zweite Anfangsmotiv – die Schwachheit, die Klage – willigt jetzt mutig ein. Auf seine bange Frage



spricht es sich selbst das Ja.

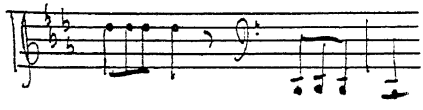
Von neuem bricht das Hauptmotiv los, »la forza del destino«, aber diesmal schreitet es stufenweise aus einer hellen Tonart in die andre, abwechselnd im Baß und im Diskant, und die Klage, die

Antwort gibt, ist nicht mehr so herzbrechend wie das erstemal. Vor allem aber geht das mannhafte Trostmotiv jetzt ungebrochen seinen Gang. Es weicht nicht mehr aus, sondern setzt entschlossen zum zweiten- und zum drittenmal an, von Sexte zu Sexte aufsteigend und immer wieder mit Nachdruck sein Versprechen bekräftigend:



Nun mag der Sturmwind fauchen,

nun mögen die Paukenwirbel rollen:



Eine unsinnige Hetze beschließt die Durchführung und jagt ohne Aufenthalt in den dritten Teil hinüber. In der ganzen Durchführung aber ist nicht ein einziger Zug musikalischer Rhetorik, der vom eigentlichen Inhalt ablenkte. Die thematische, harmonische und rhythmische Gestaltung entwickelt sich nach genau denselben Gesetzen wie die innere Handlung.

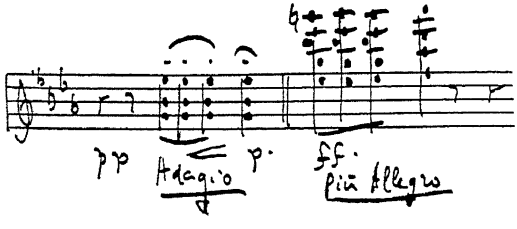
Der dritte Teil bringt die Anfangsmotive wieder, darunter aber rollen und grollen die Bässe siebzehn Takte lang unaufhörlich wie ferner Donner, leise auf und nieder bebend von C nach Des und wieder zurück. Die Gegensätze sind noch schärfer ausgeprägt. Die

Stelle, wo das Hauptmotiv fortissimo wiederkehrt, ist diesmal ein krachendes Getöse in Dur. Im ganzen aber tobt der wechselvolle Kampf wie im ersten Teil, mit wenigen Abwandlungen. Und dies wäre der einzig angreifbare Punkt des Dramas, wenn nicht eine gewaltige Coda das Trauerspiel krönte und die Sonatenform wiederherstellte.

Aus der Tiefe der Finsternis steigt sie pianissimo herauf bis zum Entscheidungswort der Zuversicht, deren Motiv immer mehr wie ein heroischer Marsch einherschreitet:

Der Heldenklang ruft auf zum wilden Ritt. Vom Sturm gepeitscht geht es hinan, rastlos, zügellos in rasenden Arpeggieen die Tasten hinauf und hinunter durch alle Regionen der Töne – und hält plötzlich inne. Das Schicksal spricht:

»Muß es sein? Es muß sein.« – »Ja,« heißt es jetzt, »es muß sein« – ritardando – adagio – auf dem Orgelpunkt verharrend, – willig und ohne Vorbehalt, zuerst gelassen, dann aber aufspringend in heftigem Entschluß:



Nun schmettert das tapfere Motiv des Vertrauens in Fanfaren, die an die Marseillaise anklingen:

Selbst durch die entfesselte Gewalt tönt das einwilligende Ja:

Fiat voluntas tua!

Und endlich verzieht sich das Gewitter, das Hauptmotiv verhallt in nächtlicher Ferne. Als der erste Satz, der erste Akt des Dramas, zu Ende ist, hat der Besiegte seinen ersten Geistessieg davongetragen: amor fati.

So erklärt sich die erlösende Stimmung des seraphischen Andante con moto. Die Melodie ist unsäglich einfach, das Thema, ganz gleichmäßig gebaut, steht fast unbeweglich still. Die ersten acht Takte sind nur Ruhe in Gott. Während der folgenden hebt die Seele, fast ohne sich zu rühren, dreimal in frommem Liebessehnen die Hände. Die Variationen zu dem stillen Gesang hüten sich, den paradiesischen Frieden zu stören, und umwinden nur schlicht das

Thema mit ihrem lichtem Spiel. Ein sanfter Flug durch goldene Lüfte – Ariel.

Aber das war nur ein Waffenstillstand. Als am Schluß der Variationen das Thema wiederkehrt, hat der innige Aufschwung des Herzens nicht mehr seinen reinen Frieden, das Lied irrt von einer Oktave in die andre, der Einklang ist getrübt. Es kommt zu keinem Abschluß: ein gebrochener Akkord, der verminderte Septimenakkord auf der siebenten Stufe aus F-Moll, eine Frage, pianissimo in heimlicher Angst, die dann erschrocken emporschnellt ins Fortissimo:

Der Orkan des Finales beginnt...

Dies Andante folgt dem in der Waldsteinsonate gefundenen neuen Formgesetz und hat nichts mit dem breiten, versonnenen Adagio gemein, das sonst der zweite Satz der Sonaten brachte. Es ist nichts als ein Ruhepunkt in der Bewegung, ein schöner Lichtblick zwischen zwei Finsternissen, und gerade in dieser Sonate die Windstille zwischen zwei Taifunen. Der erste stürmische Satz ist mit seinem verklingenden Schluß unmerklich in die Zone der Ruhe hinübergeglitten, mit dem letzten aber hängt das Andante fest zusammen. Er hält es gepackt, er hat ihm seine Fänge ins Fleisch geschlagen. Nicht mehr der Mittelsatz ist das Herz des Werkes. Das Drama zieht sich in den beiden bewegten Sätzen zusammen. Das geht auch aus den Skizzen hervor; das Finale[1] ist eher entworfen worden als das Andante.

[1] Allerdings wurde es nicht in seiner ersten Gestalt beibehalten, die einer »Klavierübung« ähnlich sah, wohl aber in derselben Bewegung und derselben Tonart.

Ich habe schon mehrfach den Namen Shakespeare genannt. Hier bei dem Andante aus der Appassionata war von Ariel die Rede, bei dem Allegretto aus op. 31 Nr. 2 vom Sommernachtstraum. Anderswo klang andres mit, ohne daß ich es wollte. Mit den Klängen stellten die Bilder sich ein. Aber ich habe mich wohl gehütet, ihnen eine größere Bedeutung beizulegen als die eines vorübergehenden persönlichen Eindrucks. Und nun, da die Pforten des Äolus sich öffnen, um ins Finale der Appassionata den Sturm einzulassen, ist wieder Shakespeare da, und diesmal nicht nur durch meinen Mund heraufbeschworen, sondern von Beethoven selbst. Als Schindler ihn nach dem Sinn zweier großer Werke fragte, der D-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2 und der Appassionata, antwortete er lakonisch: »Lesen Sie nur Shakespeares Sturm!«

Darüber herrscht nun allgemeine Aufregung, und viel kritisches Pulver ist um dieses Wortes willen verschossen worden. Nichts kann die Theoretiker so in Harnisch bringen wie die ewige Frage der Programmusik oder der darstellenden Musik überhaupt. »Kann eine Musik, die etwas auf sich hält, ein Programm, einen Gegenstand haben oder nicht?«

Meine grundsätzliche Antwort auf die Frage habe ich längst gegeben: »Die Musik kann haben, tun und zum Gegenstand nehmen, was sie will, solange es dem Genius beliebt. Der geniale Musiker schreibt eben zu jeder Zeit schöne und richtige Musik, ob mit, ob ohne Programm.«

Aber warum hin- und herstreiten, wo Beethoven selber spricht? Kommt, was er sagt, seinen Kritikern ungelegen, um so schlimmer für ihn – oder für sie. Niemand aber hat das Recht, Beethovens Wort aus der Welt zu schaffen mit der Begründung, es sei von unzuverlässiger oder unverständiger Seite überliefert worden. Schindlers Redlichkeit und Wahrhaftigkeit sind erwiesen[1], trotz

[1] Reinhold Zimmermann hat in dem Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927, Regensburg, Verlag Gustav Bosse, zu seiner Ehrenrettung den schönen Aufsatz »Anton Schindler: ein Leben für Beet-

einiger Irrtümer, bei denen es sich jedesmal um Dinge handelt, die er nicht selbst erlebt, und um Worte, die er nicht selbst gehört hat. Hier aber ist er dabeigewesen: das Wort, das er der Nachwelt mitteilt, war an ihn persönlich gerichtet. So kann man wohl nach einer Erklärung für den Ausspruch suchen, aber wegwischen darf man ihn nicht.

Natürlich hat es keinen Sinn, in Shakespeares »Sturm« nach bestimmten Szenen oder Personen zu suchen, die etwa der unmittelbare Anlaß zu diesem oder jenem Sonatensatze sein könnten. Das wäre eine kindliche Spielerei. Ein großes musikalisches Gebilde trägt seinen Wert in sich selbst und ist keine Buchillustration; Beethoven wäre in seinem Künstlerstolz der erste gewesen, der den andern Künsten gegenüber auf der Selbständigkeit der Musik bestanden hätte.[1] Daß seine Musik irgendeine Szene aus dem »Sturm« hätte nachbilden wollen, ist undenkbar. Möglich wäre höchstens, daß sie durch bestimmte Teile des Dramas angeregt worden ist. Aber selbst wenn man das zugeben wollte, wäre es zum mindesten ein fragwürdiges Unterfangen, nach solchen Stellen zu fahnden. Für eine sichere Feststellung würden sich doch nie genug Anhaltspunkte finden. Da aber Beethoven es ausdrücklich gesagt hat, können wir überzeugt sein, daß die beiden Sonaten aus der Stimmung, gleichsam unter dem Zeichen des »Sturms«, ent-

---

hoven« veröffentlicht. Er zeigt, wie der Vielgeschmähte und Vielverspottete vor den Augen der modernen wissenschaftlichen Kritik doch schließlich seinen Konkurrenten, den andern Beethoven-Biographen, gegenüber recht behält. — [1] Er hat es auch getan. So deutlich er es vermochte — der sprachliche Ausdruck war seine Sache nie —, hat er die Grenzen der Musik gegen die andern Künste abgesteckt. Am 15. Juli 1817 entschuldigt er sich in einem Brief an Wilhelm Gerhard in Leipzig, einen Urenkel Paul Gerhards, daß er nicht imstande sei, seine »anakreontischen Lieder« in Musik zu setzen, und schreibt: »... Die Beschreibung eines Bildes gehört zur Malerei; auch der Dichter kann sich hierin noch als einen Meister glücklich schätzen, dessen Gebiet hierin nicht so begrenzt ist als das meinige, sowie es sich wieder in andern Regionen weiter erstreckt und man unser Reich nicht so leicht erreichen kann ...«

standen sind. Und da sie beide, so verschieden sie im übrigen sein mögen, mit ergreifender Treue die leidenschaftlich aufgewühlte Seele Beethovens darstellen, so darf man wohl eine gewisse Übereinstimmung seines damaligen innern Zustands mit dem »Sturm« annehmen.

Worauf beruht nun die allgemeine Stimmung, die den »Sturm« erfüllt? Auf der Entfesselung des Ungebändigten, der Leidenschaften und Torheiten der Menschen und der Elemente und seiner Beherrschung durch den Geist, den Zauberer, der nach Gefallen die Wolken des Wahns zusammenballt und wieder zerstreut. Ist aber damit nicht auch Beethovens Kunst in seiner Reifezeit ihrem Wesen nach bestimmt – und ganz besonders in dem Largo-Allegro aus op. 31 Nr. 2 und in der Appassionata? Der wüste Schwall einer ungezähmten und unversöhnlichen Kraft und die Herrlichkeit des Gedankens, der darüber schwebt.

Sonst mag man, wenn man will, nach Ariel, nach Caliban und nach dem Duett der beiden Liebenden suchen, – zu finden wären sie wohl. Aber das ist alles unwesentlich und unwichtig. Selbst wenn bestimmte Aussagen darüber vorlägen, wäre die eigentliche Bedeutung des Werks nicht davon berührt. Die musikalische Beschreibung der Wirklichkeit ist bei Beethoven völlig Nebensache – bei Mozart und Händel, sogar bei Bach viel weniger, von den Romantikern ganz zu schweigen. Sein Ich ist allumspannend; es überschattet und überstrahlt alle Dinge.

Für uns aber ist es wichtig zu wissen, daß sich in den Jahren 1802 bis 1804 dies Ich dem späten Shakespeare[1] wesensverwandt gezeigt hat.

---

[1] Die Coriolan-Ouvertüre ist 1807 geschrieben und zum erstenmal aufgeführt worden. In demselben Jahr dachte er daran, mit seinem Freunde, dem Dichter Collin, zusammen einen Macbeth zu schreiben. Die ersten Entwürfe sind erhalten. – Shakespeares Dramen hat er sein Leben lang bewundert. Schindler berichtet, Shakespeare sei immer Beethovens Lieblingsdichter gewesen, er habe seine Werke so genau gekannt wie die eigenen Partituren. Er hatte

Das wird noch deutlicher, wenn jetzt – eine ungebräuchliche Überleitung ex abrupto vom zweiten in den dritten Satz – unter einem fünf Takte anhaltenden wütenden Gehämmer von dreizehn verminderten Septimenakkorden die Schleusen zu dem wilden Finale geöffnet werden:

Das Schleusentor springt auf, der Schwall bricht los und stürzt in mächtigen Katarakten strudelnd und schäumend auf die Tonika aus F-Moll. Im zwanzigsten Takt ist sie erreicht, und das Hauptthema setzt ein, mehr Bewegung als Melodie, – aufeinanderprallende Rhythmen, spritzende Wogen, der Held ohne Menschenseele, ohne Menschenangesicht, der König des Satzes: der Sturm!

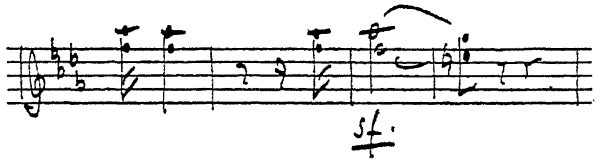
Ich sage noch einmal, daß es mir durchaus widerstrebt, in dieser Musik eine Tonmalerei zu sehen. Doch die Vorstellung drängt sich mir auf, daß hier mehr als anderswo das nicht Menschliche, die ganz rohe, elementare Kraft der vorwaltende, ja fast der einzige Inhalt des Finales ist. Gewiß, Beethoven setzt sich ihr gleich, er schöpft sie aus seinem Ich, wie übrigens in fast allen seinen großen

---

die Eschenburgsche Übersetzung. In seinen Exemplaren sind die Seiten mit Bleistiftstrichen übersät. Aus seiner Bibliothek haben sich Band 3/4 und 9/10 erhalten. Die unterstrichenen Stellen bringt Albert Leitzmann in der Sammlung »Ludwig van Beethoven, Briefe und persönliche Aufzeichnungen«, Leipzig, Insel-Verlag, 1921, Band II, S. 273 ff. Sie gewähren einen Einblick in Beethovens Gedanken bei der Lektüre von »Othello«, »Romeo und Julia«, »Viel Lärm um nichts«, »Ende gut, alles gut«, dem »Kaufmann von Venedig« und dem »Wintermärchen«. Als bei Beethovens Tode seine Bücher in alle vier Winde zerstreut wurden, hat Schindler auch noch ein Exemplar des »Sturms« in der Übersetzung von Schlegel gerettet, allerdings in einer Ausgabe von 1825, aus der also über die Zeit, da Beethoven die Appassionata schrieb, nichts zu entnehmen ist.

Werken. Der Unterschied ist nur, daß er der chaotischen Kraft sonst fast immer persönliche, menschliche Züge verleiht und sie und den Menschen, der sich ihrer zu erwehren sucht, in Rede und Widerrede gegeneinanderführt – und daß der kämpfende, leidende und sich fügende Mensch, die andre Person, die größere Rolle spielt und oft sogar die Teilnahme ganz auf sich zieht.

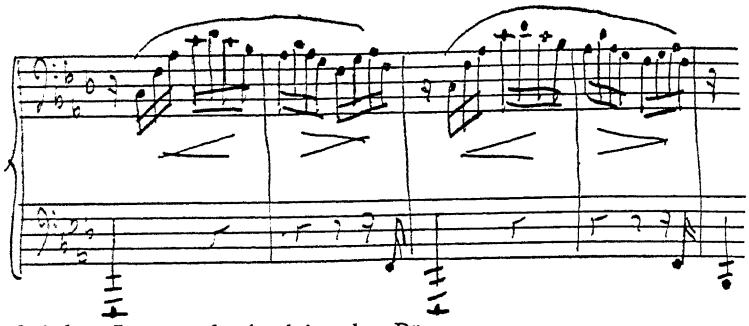
Hier im Finale der Appassionata ist das Gegenteil der Fall. Das eigentlich Menschliche, die Person, schafft sich im ersten Teil nur hin und wieder mit einem Hilferuf Gehör,



den die brausende Flut alsbald übertönt – und erst im zweiten Teil mit einem sehr schönen, sehr inständigen zweiten Motiv, das aber musikalisch Episode bleibt. Ächzend, atemlos irrt es über den Wassern und geht ebenfalls unter, ein Ertrinkender:

Im dritten Teil heult der Orkan aus schrillen Höhen, und wieder erschallt der Notschrei. Aber bald ist nichts mehr davon zu hören, und die Coda ist nichts als aufgewühlte See.

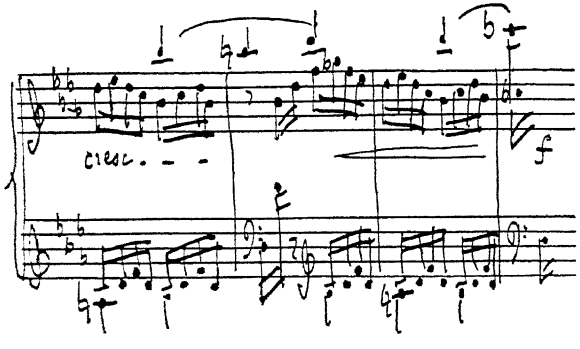
Ein einziges Motiv, das losgelassene Element, beherrscht das ganze Finale mit einer Raserei, die eigentlich niemals nachläßt, und einer Mannigfaltigkeit an Linien und Rhythmen, die, bald einander durchkreuzend, bald miteinander verbunden, das Meerestosen immer wilder, immer eindringlicher, immer umfassender wiedergeben. Bei dem Wogen und Branden der Rhythmen:



bei dem Lärmen der begleitenden Bässe:

bei dem Übereinanderfluten der sich verfolgenden Melodieen:

bei der in den Sonaten aus dieser Zeit ungewöhnlichen Polyphonie, die im Laufe der Durchführung das Gewirr von Menschenstimmen mit dem Toben des Sturms vermengt:



ist es ganz unmöglich, nicht an das Rauschen riesiger Meereswogen zu denken, die von immer neuen Böen herangewälzt werden. In der Coda erreicht der brüllende Aufruhr den Höhepunkt. Das Baßmotiv, das sich Takt für Takt in zornigem Ansturm wiederholt, gleicht einer Schar heranrollender Wellen, die sich so lange an der Klippe brechen,

bis sie umgestürzt und überspült ist:

So bleibt von Anfang bis zu Ende die nackte Gewalt des zerstörenden Elements der eigentliche, ja fast der einzige Träger der Handlung.

Wenn ein solches Werk dennoch keine Beklommenheit im Gemüt hinterläßt, sondern vielmehr ein Hochgefühl wie der Seewind selbst, so liegt das eben an seiner überlegenen Unmenschlichkeit. Mitleid zu haben mit dem Menschen, der den Meeresgewalten ausgeliefert ist, kommt dem Hörer gar nicht in den Sinn. Der Mensch ist nur noch ein Atom. Der schaffende Geist ist hier wirklich eins geworden mit dem Naturgesetz, den Elementargewalten, mit denen er im ersten Satz gerungen hatte. Das ist bei Beethoven,

der die Rechte seines selbstherrlichen Ich nicht so leicht aufgibt, eine völlig neue Lösung und steht in seinen Werken wohl ziemlich einzig da. Er mußte schon im Vollbesitz seiner körperlichen und geistigen Kräfte sein, um sich so unbekümmert um das eigene Geschick der wilden Nacktheit der Natur zu freuen, die ihn zermalmen will.

Schon in ihrem menschlichen, dramatischen Inhalt hat die Appassionata nicht viel ihresgleichen. Unvergleichlich aber ist sie in der einheitlichen Geschlossenheit der Form – auch ein Zyklopenhammer vermöchte da keinen Splitter abzusprengen –, die überall gleichmäßig straff gespannt und lückenlos durchdacht ist, ohne Zierat, ohne Verbrämung, wie der Körper eines Ringers, der, ganz Muskeln und Knochen und kerngesund, nichts Überflüssiges duldet, – unvergleichlich auch in der erbarmungslosen Plastik der Züge, die in stahlhartem Lichte daliegen, und in der großartigen Einprägsamkeit eines jeden Motivs, wesentlich und für die Ewigkeit gefaßt wie die Inschrift eines antiken Triumphbogens.

Hier ist es Beethoven gelungen, in Musik einem Zeitalter der Menschheitsgeschichte ein unvergängliches Denkmal aufzurichten, die klassische Kunstform, in der ein großer Tag des Geistes Gestalt gewonnen hat für immer, die Schönheit, die reines Gleichgewicht der inneren Kräfte ist und volle Übereinstimmung des Gedankens mit dem bezwungenen Stoff. Der Appassionata gebührt ein Platz zwischen den Fresken der Sistina und den Tragödien von Corneille. Das sind ihre Geschwister.

Aber auch dieser glänzende Sieg ist vielleicht auf Kosten der nächsten Zukunft errungen worden. So geht es wohl immer, wenn dem Menschen das Große gelingt. Jeder Triumph des Geistes ist ein schmaler Grat, auf dem sich keine Wohnstätte bereiten läßt. Ist er erklommen, so geht es wieder bergab. Das klassische Meisterwerk, das die Schule in ihrem Knechtsinn als Vorbild aufstellt, ist fast immer ein einmal Gelungenes, dessen Nachbildung tötet.

In der vollkommenen Schönheit der Appassionata liegen zwei entgegengesetzte Gefahren. Herrschaft der Vernunft über die entfesselten Kräfte, – das ist ihr Wesen. Das Chaotische wird geläutert und in die strengen Formen klassischer Gesetzmäßigkeit eingezwängt. Diese Formen werden allerdings so geweitet und gelockert, daß sie ganze Schwärme unbändiger Gewalten bergen können. Es tost in ihnen ein unheimliches Meer, aber die Säulen des Herkules halten es in seinen Grenzen verschlossen. Beethoven hat mit einer über alle Maßen ausdauernden Anspannung des Willens die Angeln befestigt und das Tor eingehängt. Aber wehe den Nachfolgern, die schwächere Arme und schwächere Fäuste haben! Beethoven hat in die abendländische Musik wilde Naturkräfte eingelassen, die seine Hand allein zu zähmen vermochte.

Die zweite Gefahr liegt auf dem Gegenpol. In Beethovens Musik geht alles bis zum Äußersten: die Gewalt des Unbesonnenen, aber auch das strenge Schalten der freien Vernunft. Und da die Sonatenform ohnehin zu leerem Gedankenspiel verleiten kann, zu übertriebener Klarheit in der Rede, zu den Schulmeistervergnügungen des Erstens, Zweitens und Drittens, der Abteilungen und Unterabteilungen, der Thesen und Antithesen, und damit zum Zerstückeln des Ganzen in lauter unzusammenhängende Teile, so kommt eine allzu vernünftige Strenge leicht in Gefahr, die bare Form zum Gott zu machen, der schönen Linie das Leben, den Gliedern das Blut zu entziehen und dem Neoklassizismus der untadligen Schulsonate zu verfallen, die nichts mehr ist als das Schema, die algebraische Formel eines totgeborenen Werkes. Dem Genius Beethovens waren solche Gefahren natürlich völlig fremd; ihn schützte die Überfülle des Lebens, die er in sich trug. Der Tod und Beethoven können einander nicht ins Gesicht sehen. Immerhin gibt es ein berühmtes Werk – vielleicht ist es das allerberühmteste[1] –, in dessen erstem Satz die Muskeln und Sehnen

[1] Mit Unrecht. Ich habe schon daran erinnert, wie Beethoven selbst es abgelehnt hat, die C-Moll-Symphonie unter seinen Werken an die erste Stelle

so nackt zutage liegen, daß der schöne lebendige Leib zuweilen fast wie ein großartiges Stück Anatomie anmutet. Ich meine die C-Moll-Symphonie.[1] In ihr erkennen wir die Grenzen, die zu überschreiten gefährlich ist. Doch im Augenblick, da der Bergsteiger den Gipfel erreicht, denkt er nicht an den Abstieg. Wohl ist es das Recht des freien Geistes, stets über das Heute hinauszuschweifen und in dem Antlitz des kommenden Tages zu forschen. Dafür aber soll er dem Herzen die herzhafte Freude am gegenwärtigen Glück unverkümmert lassen. Damals hatte Beethoven einen Sieg errungen und wußte es auch. Wie er die Eroica

---

zu setzen. Er hielt die Eroica für seine beste Symphonie. — [1] Besonnene Musikkenner von künstlerischem Empfinden, aber etwas kühler Natur, wie August Halm, haben gegen dies Meisterwerk eine eigentümliche Abneigung, die ich zwar verstehe, aber durchaus nicht teile. Wenn in diesen mit schwerer Hand nachdrücklich gezeichneten und keineswegs ungewöhnlichen Formen nicht das heißeste Leben wallte, so bliebe freilich nichts übrig als das Pathos und die große Geste des Volksredners. Es ist, als hätte es Beethoven hier darauf angelegt, sein künstlerisches Verfahren auf die Spitze zu treiben und unter Verzicht auf alles atmosphärische und landschaftliche Beiwerk wie Michelangelo in seinen heroischen Aktgruppen nur den riesigen Körper mit allen seinen Muskeln hüllenlos und unbeschönigt darzustellen. Ja, der Körper selbst ist eigentlich nur noch ein straff gespanntes Netz von strotzenden Muskeln. Aber mit was für Stromstärken ist es geladen! Wer einmal den ersten Satz der C-Moll-Symphonie auf dem Klavier wiederzugeben versucht hat, weiß, daß kaum ein andres Werk Beethovens so schwer zu bewältigen ist. Dies ununterbrochene Fortschreiten in der nackten und durch nichts gemilderten Leidenschaft hält den Spieler ohne Unterlaß in schärfster Anspannung; da ist auch nicht das kleinste Detail, kein feiner Schatten, keine flüchtige Verzierung, die ihm erlaubte, einen Augenblick von dem wuchtigen Inhalt abzuschweifen. Dabei fällt mir der Brief ein, den Gluck am 1. Juli 1775 unmittelbar nach Beendigung seiner Alceste an du Roullet schrieb: »Je deviens presque fou quand je la parcours. Les nerfs restent trop longtemps tendus, et l'attention est, depuis la première parole, jusques à la dernière, sans relâche, affectée ... Il y a un mois qu'elle ne me laisse plus dormir. Il me semble que j'ai une ruche d'abeilles dans la tête qui bourdonnent continuellement ... A présent, je commence à comprendre la finesse de Quinault, de Calzabigi, qui remplissent leur ouvrage de personnages subalternes, pour donner relâche au spectateur, pour pouvoir se mettre dans une situation tranquille. Un opéra semblable n'est pas un

unter den ersten acht Symphonieen zur Königin machte, so gab er der Appassionata den ersten Platz unter seinen Sonaten. Das bezeugt Czerny: »Die große F-Moll-Sonata op. 57, welche Beethoven selbst für seine größte hielt . . .«

Und nun wendet sich der Sieger andern Kämpfen zu. Er ist nicht der Mann, der den einmal gebahnten Weg wieder und wieder beschreitet, wie Haydn und Mozart das wohl getan haben. Wenn sie an einem ihrer Werke Freude gehabt hatten, kneteten sie noch eine ganze Reihe aus demselben Teig. Für Beethoven ist das Erreichte abgetan. Dann rufen neue Ziele.

Er läßt die Klaviersonate mehrere Jahre liegen und nimmt sie erst 1809 mit dem der Gräfin Therese Brunsvik gewidmeten op. 78 wieder auf. Das Werk wurde im Oktober 1809 vollendet und erschien 1810. Inzwischen aber schreibt er neben Meisterwerken wie der vierten, fünften und sechsten Symphonie, dem Violinkonzert, dem G-Dur-Klavierkonzert, den beiden Trios an die Gräfin Erdödy op. 70, der Coriolan-Ouvertüre und andern die drei Rasumowsky-Quartette op. 59. Aus dem Abgrund der Seele steigen neue Dämonen auf.

---

divertissement, mais une occupation très sérieuse . . .« — In der Tat, die Appassionata und der erste Satz der C-Moll-Symphonie enthalten keine »personnages subalternes« und sind kein »divertissement«! Und ich begreife wohl, daß das durch den Krieg heruntergebrachte Europa nicht darin findet, was es sucht. Beethovens Musik ist »une occupation très sérieuse«. — Der erste Satz der Appassionata gibt darin dem ersten Satz der C-Moll-Symphonie nichts nach, aber die Melodie durchströmt ihn viel reicher, breiter, schöner, die Musik atmet in volleren Zügen.

VIERTES KAPITEL

LEONORE

DIE Eroica und die Appassionata hielt Beethoven selbst für das Höchste, was ihm gelungen war. Überhaupt hatte er bis an das Ende seines Lebens für die Werke, die in den Jahren von 1803 bis 1806 entstanden waren, eine Vorliebe. Sie erinnerten ihn an die Stürme, deren Atem wir noch verspüren, an Erleuchtungen, deren Strahl auch uns noch leuchtet.

Unter diesen Lieblingen hatte die Leonore einen besondern Platz. Sie stand ihm ebenso hoch wie die andern Werke, aber näher, weil mit ihr so viel traurige Erfahrungen verbunden waren. Kurz vor seinem Tode gab er die handschriftliche Partitur an Schindler, der nicht ahnte, daß sie sich erhalten habe. »Denn«, berichtet er, »sie lag gewiß seit Jahren schon vergraben zuunterst eines großen Haufens von Musikalien, unter dem wir sie auf Beethovens Geheiß hervorgesucht und in größter Unordnung fanden. Als unser Freund dieses Durcheinander gesehen, machte er noch gute Witze über seine häusliche Ordnung und äußerte dabei, daß ‚dieses sein geistiges Kind ihm vor allen andern die größten Geburtsschmerzen, aber auch den größten Ärger gemacht habe, es ihm daher auch am liebsten sei, und daß er es der Aufbewahrung und Benutzung für die Wissenschaft der Kunst vorzugsweise wert halte...'«

In all den Mühen und den heißen Kämpfen seines Lebens, da jedes Werk eine Schlacht bedeutete und jeder musikalische Gedanke gewaltsam erobert und abermals erobert werden mußte, hat

die Leonore die Palme davongetragen: sie ist niemals vollendet worden. Er hat die Oper dreimal geschrieben und vier Ouvertüren dafür geschaffen, lauter Meisterwerke. Endlich schrieb er noch eine fünfte, und auch sie hat ihm nicht genügt.

Zuerst einige Daten aus der zehnjährigen Entstehungsgeschichte. Die Skizzen zu den fünf ersten Stücken der Leonore stehen in dem Heft von 1803 nach denen zur Eroica und zur Waldsteinsonate. Nottebohm, der sie besprochen hat[1], nimmt an, sie stammten aus der Zeit von frühestens Mai 1803 bis spätestens Februar 1804.[2] Die Fortsetzung findet sich in einem andern Skizzenbuch aus dem Jahre 1804.[3] Inzwischen hatte Beethoven den ersten Satz des G-Dur-Klavierkonzerts und den ersten und dritten Satz der C-Moll-Symphonie entworfen – eine bezeichnende Nachbarschaft für den ersten Chor der Gefangenen und Florestans Arie. Und das ist noch nicht alles: unmittelbar nach den Skizzen zu den Kerkerszenen taucht die Appassionata auf. Dann folgt Leonorens und Florestans beseligtes Duett und zum Schluß Leonorens große Arie aus dem ersten Akt.[4] So ist die Urleonore in einem Wald von Meisterwerken herangewachsen, umweht von der Glut der Gesichte, getrieben von der Wucht angespanntesten Wollens und Wesens. Daneben

---

[1] »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803« in »Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801–1803«, Neuausgabe 1924. — [2] Treitschke und die Biographen, die ihm gefolgt sind, meinen irrtümlich, Beethoven habe das Libretto zur Leonore erst im Winter 1804/05 bekommen. Beethoven hatte schon vor der ersten Aufführung der Leonore von Paer am 3. Oktober 1804 einen Teil seines Werks geschrieben. Die erste bestimmte Erwähnung der Leonore findet sich in einem Brief von Charlotte an Therese Brunsvik vom 20. November 1804, in dem es heißt: »Jetzt komponiert er eine Oper und hat uns schon mehrere herrliche Stücke daraus vorgespielt,« und am 24. November schreibt Beethovens Bruder Karl an Breitkopf & Härtel: »Mein Bruder ist jetzt so sehr mit seiner Oper beschäftigt.« — [3] Nottebohm, »Zweite Beethoveniana«, Leipzig 1887, S. 409–459. — [4] Wenigstens in der Form, in der sie uns erhalten ist. Wahrscheinlich hatte Beethoven sie ursprünglich zu einem andern Text geschrieben. – Die Skizzen zu den Nummern 6–11 der Partitur fehlen; es muß also noch ein andres Skizzenbuch vorhanden gewesen sein.

erscheint sogar die Arbeitsraserei gering, die der Eroica das Dasein gegeben hatte.

Wohl war es kühn, unmittelbar nach der Eroica, die für das Publikum eine Herausforderung gewesen war, sich auf dem Boden des Theaters zu versuchen. Denn dort hatte Beethoven weit weniger Erfahrung als auf den andern Gebieten seiner Kunst. Aber die Schwierigkeit lockte ihn. Es war sein Ehrgeiz, den großen Vorgängern Gluck, Händel und Mozart auch auf ihrer letzten Bastion den Sieg streitig zu machen.

Vielleicht sah er auch auf der Bühne eine goldene Zukunft blinken, und mehr als ein tugendhafter Mentor hat ihm das zum Vorwurf gemacht. Gewisse Biographen können es nicht lassen, Beethoven für jede Klage über seine Geldnöte eine Rüge zu erteilen und seine ewig fruchtlosen Sparversuche geringschätzig zu belächeln. Sie haben gut reden. Es war, weiß Gott, erniedrigend für den Meister, von der Gnade und den Zuschüssen seiner reichen Gönner leben zu müssen. Geld heißt Unabhängigkeit. Tag für Tag hat er bitter darum gekämpft und es doch nie soweit gebracht.[1]

Ehe er sich nun in den Kampf mit den Theaterleuten einlassen konnte – er ahnte nicht, was ihm da bevorstand –, in all die aussichtslosen Plackereien mit Librettodichtern, Sängern, Regisseuren, Direktoren und mit den schlimmsten von allen, den »Kennern«, dem ganzen Troß, der ihm, dem großen Einzelnen, schließlich doch den Garaus machte, mußte er noch einen schwerern bestehen, den Kampf mit sich selbst und seiner Unerfahrenheit im Bühnengesang. Cherubini sagt ihm das ohne Umschweife und gibt ihm die Gesangschule des Pariser Konservatoriums zum Studium, und der

[1] Noch am 16. August 1823, als er krank war und in Baden die Kur gebrauchte, schrieb er seinem Neffen: »... Du kannst dir denken, wie ich herumlaufe, denn erst heute fing ich eigentlich (uneigentlich ist es ohnehin unwillkürlich) meinen Musendienst wieder an. – Ich muß, man soll es aber nicht merken – denn die Bäder laden doch mehr, wenigstens mich, zum Genusse der schönen Natur ein, allein nous sommes trop pauvres et il faut écrire ou de n'avoir pas de quoi.«

stolze Meister der Eroica nimmt sie mit bescheidenem Dank an. Er muß in sich die symphonische Anlage unterdrücken, die sich jeden Augenblick in gewaltigen Durchführungen betätigen will, und seiner Natur Gewalt antun zu einer Zeit, da mit tausend Keimen das Unerschaffene in ihm wühlt. Wie aus dem Skizzenbuch zu ersehen ist, gelingt es dem Geist erst nach grimmigen Kämpfen, das Chaos zu ordnen. Wir fühlen uns an das wüste Zeitalter erinnert, das Empedokles beschreibt, da die zerstreuten Formen im Finstern zueinander tasten und was einander nicht angehört, sich zu ungeheuren Mißgebilden zusammenballt, unfähig zu leben bis an den Tag, da endlich das füreinander Geschaffene sich findet. Hier aber fügt nicht der blinde Zufall das Schweifende zusammen, sondern ein verbissener Wille. Wo die ahnungslose Menge nur die glücklich eingebrachte Ernte sieht, hat er mit einer Hartnäckigkeit sondergleichen den steinigen Boden beackert. Von solcher Arbeit kann man sich kaum eine Vorstellung machen. Wer mehr davon wissen will, mag bei Nottebohm und Otto Jahn sowie im zweiten Bande der Biographie von Thayer über das Skizzenbuch nachlesen. Ein paar Eingangstakte zu einer Arie sind achtzehnmal auf achtzehn verschiedene Weisen geschrieben worden. Ein einziger Aufschrei bedurfte zahlloser Entwürfe. Die Unordnung, in der all diese verschiedenen »Übermalungen« oder vielmehr – denn alles Ungeeignete wird ein für allemal ausgeschieden – diese Skizzenhaufen sich darbieten, benimmt dem Forscher den Atem. Für zweiundzwanzig Zeilen Vokalmusik[1] waren sechzehn Seiten Entwürfe nötig, sechzehn Seiten voll abgekürzter Textworte, in unendlicher Wiederholung ohne Anfang und Schluß durcheinandergemengt, ein tolles Kauderwelsch.[2] Daß Beethoven sich darin hat zurechtfinden können, daß sein Geist in diesem Wirrsal nicht untergegangen ist, scheint unbegreiflich. Blühender Schlamm, gärender Sumpf, in dem der Sonnenstrahl verworrenes Leben ausbrütet, –

[1] Elfter Auftritt. Pizarros Zurückkunft. Marcelline, Leonore, Rocco. — [2] Vgl. Thayer II, S. 466–474.

und nachher ein herrlich angelegter und angepflanzter Garten, hohes Gesträuch und königliche Alleen, würdig eines Großen in klassischer Zeit, der Vernunft und Ordnung walten läßt, soweit sein Arm reicht.

Endlich ist das Werk fertig, und kaum zur Welt gebracht, wird das Neugeborene dem Publikum übergeben, – am 20., 21. und 22. November 1805. Im k. auch k. k. priv. Schauspielhaus an der Wien ist das Publikum gänzlich unempfänglich. Krieg, Niederlage, französische Besatzung. Der Adel ist geflohen, der Bürgersmann schließt sich in sein Haus ein. Die französischen Generale aber kann man sich als Beethovens Zuhörer schwer vorstellen. In dem spärlich besetzten Zuschauerraum sitzen der Berichterstatter der »Zeitung für die elegante Welt« und ein Franzose nebeneinander und langweilen sich um die Wette. Der Sachse schreibt darüber an seine Zeitung: »... ‚Daß doch so viele, sonst gute Componisten gerade an der Oper scheitern', bemerkte ich ganz leise meinem Nebenmanne, dessen Mienen mein Urteil zu billigen schienen. Er war ein Franzose« – ironisch, herablassend wie einer der Allermodernsten – »und suchte die Ursache darin, daß die dramatische Composition die höchste Kunststufe sei und auch sonst eine ästhetische Ausbildung fordere, die man, wie er höre, bei deutschen Musikern selten finde. Ich zuckte die Achseln und schwieg.« Die Presse meinte im übrigen, »den Singstücken liege gewöhnlich keine neue Idee zugrunde, der Text sei unaufhörlich wiederholt und endlich auch zuweilen die Charakteristik auffallend verfehlt«; man vermisse »einen gewissen originellen Schöpferglanz«, das »Accompagnement« sei oft »überladen«, das Orchester »schweife in alle Tonarten aus«, die Chöre seien »von keinem Effekte und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freyen Luft bezeichnet, sei offenbar mißrathen.[1]« Die Oper wurde nur dreimal aufgeführt.

Die wenigen Freunde Beethovens, die trotz der Kriegsereignisse

[1] »Allgemeine Musikalische Zeitung«, Leipzig, 8. Januar 1806.

in Wien geblieben waren, versuchten den Meister zu einigen Veränderungen und Kürzungen zu überreden, um das Ganze zu retten, eine schwierige, grausame Aufgabe. Der Tenor Joseph August Röckel erzählt, wie im Dezember 1805 ein kleiner Freundeskreis beim Fürsten Lichnowsky zusammenkam, um das Werk mit Beethoven durchzusehen. »... Die Fürstin Lichnowsky spielte auf dem Flügel die große Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers saß, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solos der verschiedenen Instrumente spielte. Meyer und ich machten uns dadurch nützlich, daß wir, so gut wir konnten, dazu sangen, er – Baß – die tieferen, ich die höheren Partieen der Oper.« Der treue Freund Breuning hatte es übernommen, die drei Akte der ersten Fassung in zwei zusammenzuschreiben und den kümmerlichen Dialog des Librettodichters Sonnleithner zu überarbeiten. Sechs Stunden lang, von sieben Uhr abends bis ein Uhr früh, redeten die paar treuen Freunde mit mehr gutem Willen als Verständnis auf Beethoven ein, um ihn zu bewegen, hier und da im Dickicht etwas wegzuschlagen. Beethoven, düster wie eine Gewitterwolke, weigerte sich. »Er geriet außer sich, schrie in einem fort: ‚Nicht eine Note!' und wollte mit der Partitur hinwegrennen.« Lieber wollte er sie vernichten, als sie geschändet sehen. Da griff die Fürstin ein. »Plötzlich aber war es, als ob die zarte Frau ein stärkerer, mächtigerer Geist erfaßte; halb knieend und ihn mit ihren Armen umfangend, rief sie ihm begeistert zu: ‚Beethoven! – Nein – so darf Ihr größtes Werk, so dürfen Sie selbst nicht untergehen! Das will Gott nicht, der die Klänge reinster Schönheit in Ihre Seele gelegt – das will der Geist Ihrer Mutter nicht, der in diesem Augenblick durch mich mahnend zu Ihnen fleht – Beethoven, es muß sein! Geben Sie nach! Tun Sie's zum Gedächtnis an Ihre Mutter! Tun Sie's für mich, für Ihre einzige, Ihre treueste Freundin!'« Und Beethoven »rief schluchzend: ‚Ich wills – will alles, alles tun; für Sie, – für meine Mutter!'«

Und was haben die fürsorglichen Freunde ihm schließlich abgerungen? Er hat nicht nur drei ganze Nummern streichen müssen, sondern innerhalb der andern Stücke sind längere Stellen beseitigt, ja überall sind einzelne Takte herausgeschnitten worden. So ist der Zusammenhang zerrissen, der Gang der Modulationen gestört. – Beethoven aber hält sich auf dem Gebiet der Symphonie schadlos und schreibt eine prachtvolle neue Ouvertüre in C-Dur, die »große« Leonoren-Ouvertüre Nr. 3. Da ist er auf eigenem Grund und Boden und fürchtet niemand.

Er sollte sich wundern! Die verstümmelte Leonore, oder vielmehr Fidelio[1], wird wieder gegeben und erlebt diesmal nur zwei Aufführungen, am 29. März und am 10. April 1806.[2] Ein völliger Fehlschlag. Was aber vor allem mißfällt, ist die Ouvertüre. Aus dem Pfuhl der Kritiker und Kenner schallt es in mißtönendem Chor: »... Alle parteylosen Musikkenner und -Freunde waren darüber vollkommen einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sey. Die schneidendsten Modulationen folgen aufeinander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo ge-

[1] Beethoven hat beim Theater nie den Titel »Leonore« durchsetzen können, weil man eine Verwechslung seiner Oper mit der Leonore von Paer befürchtete. So hat er den Titel »Fidelio« hinnehmen müssen, obwohl er durchaus nicht nach seinem Geschmack war. — [2] Die Vorstellungen waren jammervoll schlecht. Beethoven, tief verärgert, weigert sich, die zweite zu dirigieren, wie aus dem Brief vom 10. April 1806 an den Sänger Meyer hervorgeht, der den Pizarro gab. Da heißt es: »Ich bitte Dich, Hrn. v. Seyfried zu ersuchen, daß er heute meine Oper dirigiert; ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und hören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahe bei meine Musik verhunzen zu hören! — Ich kann nicht anders glauben, als daß es mir zu Fleiß geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen, aber – daß alle pp., crescendo, alle descres. und alle forte, ff. aus meiner Oper ausgestrichen; sie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Lust weiter etwas zu schreiben, wenn mans so hören soll! ...«

hört, das vermutlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck...« So ließ sich am 11. September 1806 das Berliner Orakel in Kotzebues »Der Freimüthige oder Ernst und Scherz« vernehmen. Den empfindlichen und anscheinend recht langen Ohren dieser Feinfühligsten hatte also das Trompetensolo nach dem Quartett im Kerker, – der Blitz aus schwarzem Gewölk, – wie ein Posthorn geklungen! Sie bedauern, »daß B-n so eigensinnig gerade diesen Weg des Schwierigen, Grellen und Sonderbaren wandle, der von der wahren Schönheit am sichersten entferne«, und raten ihm, sich die »klare Schönheit ohne Weichlichkeit, die kräftige und doch nicht überladene Anwendung aller Instrumente, das volle innere Leben ohne erkünstelte Spannung und Überspannung, wie es in einer herrlichen Ouvertüre von Andreas Romberg sichtbar ward«, zum Muster zu nehmen, »die der Beethoven'schen zum vollen Gegenstücke dienen könne«. Schon früher, am 10. Mai, hatte sich der Wiener Berichterstatter der »Zeitung für die elegante Welt« über »die unaufhörlichen Dissonanzen und das überladene Geschwirr der Geigen« in der Ouvertüre beschwert. Im Anschluß an die zweite Vorstellung hatte Beethoven einen bösen Wortwechsel mit dem Theaterdirektor Baron Braun. Der Baron trifft ihn empfindlich mit der Bemerkung, bei den beiden Vorstellungen seien nur die Logen besetzt gewesen, nicht aber die billigen Plätze, wie bei Mozart. Da fuhr Beethoven los: »Ich schreibe nicht für die Menge – ich schreibe für die Gebildeten.« Dann habe er sich die geringe Tantieme selbst zuzuschreiben, meinte darauf der Baron trocken. Beethoven aber verlangt seine Partitur zurück und nimmt sie mit nach Hause. Da mag sie liegen, bis bessere Zeiten kommen. Die Kerkertür fällt hinter Leonore ins Schloß.

Die Oper ist zweifellos einer Intrige von Leuten zum Opfer gefallen, denen Beethoven persönlich und künstlerisch ein Dorn im Auge war, zum Teil aber auch der Ungeschicklichkeit seiner An-

hänger, »die solche Dinge bewundern, vergöttern, ihre Ansicht Anderen gleichsam im Sturme aufdringen, mit neidischem Hasse jedes andere Talent verfolgen und auf den Trümmern aller anderen Componisten nur B-n einen Altar errichten möchten«, wie der oben zitierte Korrespondent des »Freimüthigen« giftig schreibt. Breuning macht ausdrücklich Beethovens »Feinde bei dem Theater« für den Mißerfolg verantwortlich.[1] Es war das erstemal, daß sie sich mit Erfolg gegen ihn zusammenschlossen, und von dem Tage an haben sie, wie wir noch sehen werden, mit ihren Beschimpfungen und ihrer Herablassung seine Werke verkleinert, wo sie konnten. Auch Bettina hat sich 1810 empört darüber geäußert.

Für den Augenblick erreichen sie ihr Ziel. Sie machen die Oper unmöglich und kränken Beethoven damit aufs tiefste. Breuning schreibt am 2. Juni 1806, er sei »in seinen ökonomischen Verhältnissen ziemlich zurückgeworfen und werde sich um so langsamer wieder erholen, da er einen großen Teil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren habe ... Nichts

[1] Thayer, der in einer sonderbaren Voreingenommenheit fortwährend darauf bedacht ist, auf Kosten Beethovens das Ansehen der deutschen Kritik und des Wiener Publikums jener Zeit wiederherzustellen, tut, was er kann, um Breunings Aussage in seinem Brief an Wegeler vom 2. Juni 1806 zu entkräften. So kommt er zu dem lächerlichen Einwand, Breuning sei als Hofkriegsrat zu beschäftigt gewesen, als daß er den Vorstellungen hätte beiwohnen können. Es ist ihm sogar unbegreiflich, wie Breuning die Zeit gefunden habe, das Libretto des Fidelio zu überarbeiten. Mit all seinen Gegenbeweisen aber widerlegt er sich selbst, denn Breuning hat in der Tat das Libretto überarbeitet und sich außerdem noch die Zeit genommen, bei der langwierigen und unerquicklichen Revision des Fidelio an jenem Abend im Palais Lichnowsky mitzuwirken und ein begeistertes Gedicht zu schreiben, das bei den Vorstellungen im März und April 1806 unter die Zuhörer verteilt wurde. In seiner Freundschaft für Beethoven war ihm keine Schwierigkeit zu groß. Wie sollte er ihm also in einer so ernsten Stunde nicht zur Seite gewesen sein, da es sich überdies um ein Werk handelte, für das er sich leidenschaftlich einsetzte? Übrigens kann auch die »Zeitung für die elegante Welt«, die viel an der Oper zu nörgeln findet und darum nicht als zu Beethovens Gunsten befangen angesehen werden darf, nicht verschweigen, daß »niedrige Kabalen« zu dem Mißerfolg der Oper beigetragen haben.

habe Beethoven wohl so viel Verdruß gemacht als dieses Werk«. Lichnowsky schickt in freundschaftlichem Eifer die Partitur der Königin Luise, damit in Berlin die Verständnislosigkeit der Wiener wieder gutgemacht werde, – umsonst, in Berlin verhält man sich schweigend. Die Genugtuung läßt noch acht Jahre auf sich warten. Einstweilen werden 1807 nur drei einzelne Stücke aus der Oper veröffentlicht und keineswegs die bedeutendsten: das Terzett und der Quartett-Kanon aus dem ersten Akt und aus dem zweiten das Duett von Marcelline und Leonore, das später gestrichen worden ist.

Gegen Ende des Jahres 1813 gelangte Beethoven nicht um seiner Musik willen, sondern aus politischen Gründen plötzlich zu einer rauschenden Popularität, die dann ebenso schnell wieder verrauschte. Das einzige Werk, das seiner nicht würdig ist, die wertlose Schlachtsymphonie zur Feier von Wellingtons Sieg bei Vittoria, erregte die allgemeine Begeisterung. Sogar seine Feinde beugten sich; diesmal hatte er nicht über ihre Köpfe hinweggeredet. Das kam der Leonore zugute. Die Theaterdirektion suchte nach einem Werk, das sich mit möglichst wenig Unkosten als Benefizvorstellung für drei Sänger verwerten ließe, und dachte an Beethoven. Er ging darauf ein, und die Partitur wurde abermals umgearbeitet, der Text von einem Bühnenfachmann, dem Regisseur und Dichter Georg Friedrich Treitschke. Der erste Auftritt spielt nun nicht mehr in Roccos Hause, sondern sobald der Vorhang aufgeht, ist die Szenerie der Kerkerhof. In Leonorens und Florestans Partieen werden wesentliche Änderungen vorgenommen und ein paar unvergleichlich schöne Stellen geopfert. Gewiß, das Werk ist bühnenwirksamer geworden. Aber Beethoven findet sich nicht mehr darin zurecht und klagt in einem Brief an Treitschke vom April 1814, »die Oper erwerbe ihm die Märtirerkrone«. Er schreibt wiederum eine neue Ouvertüre[1], die Fidelio-Ouvertüre in E-Dur

[1] Sie war für die erste Vorstellung am 23. Mai 1814 nicht fertig und wurde erst bei der zweiten am 26. Mai aufgeführt. Am 23. Mai hat man sich anscheinend mit der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen beholfen.

Nr. 4, weniger seherhaft, weniger heroisch als die vorigen und darum den gewöhnlichen Theatermaßstäben besser angepaßt. Das war der Preis für den Erfolg. Am 23. Mai 1814 wurde die Oper gegeben und mit stürmischem Beifall aufgenommen. In Wien wurde sie zweiundzwanzigmal wiederholt und dann in andern Städten aufgeführt, am 21. November 1814 auch in Prag unter Carl Maria von Weber, der darüber schreibt: »... Es sind wahrhaft große Sachen in der Musik, aber – sie verstehens nicht. – Man möchte des Teufels werden! Kasperle, das ist das Wahre für sie.« Er selbst aber dankt dieser Musik die stärksten Anregungen. Moscheles bekam den Auftrag, den Klavierauszug zu machen, und berichtet: »... Unter das letzte Stück hatte ich ‚fine mit Gottes Hülfe' geschrieben. Beethoven war nicht zu Hause, als ich es hintrug; und als er es mir zurückschickte, stand darunter: ‚O Mensch hilf dir selber.'« Er hatte ein Recht, so zu schreiben; er hatte selber Gott helfen müssen.

Wohl haben die Vorstellungen von 1814 die Kränkung von 1805 und 1806 getilgt. Doch erst die geniale Bühnenkünstlerin Wilhelmine Schröder-Devrient hat zehn Jahre später den Ruhm der Oper besiegelt. Sie führte das Werk durch ganz Europa und sang die Leonore auch in Paris, wo der junge Berlioz sie andächtig hingerissen zum erstenmal hörte, ein Ereignis, das er sein Leben lang nicht vergessen hat.[1]

Beethoven hat es nicht erlebt, daß seine Leonore in der ersten Fassung ungekürzt und ohne Zugeständnisse an Theater und Publikum wiederhergestellt wurde, und noch in den letzten Tagen ist er um sein »liebstes Schmerzenskind«, wie Schindler sie nennt, liebevoll besorgt gewesen.

Was ist das nun für ein Werk, das die Gedanken des Meisters bis in die letzten Augenblicke gefesselt hielt und das, dreimal ge-

[1] Er gedenkt dieser Aufführung in einem der besten Aufsätze des Bandes »A travers Chants«, Paris 1862.

schrieben und mit vier, wenn nicht fünf Ouvertüren versehen, seiner Sehnsucht nach dem reinen Ausdruck der Idee immer noch nicht Genüge getan hat? Dabei ist zu beachten, daß die Ouvertüren außer der vierten nicht einfach Einleitungen sind, sondern unabhängige Lösungen des in dem Werk selbst enthaltenen Problems, immer neue verzweifelte Anstrengungen, den Gedanken wenigstens mit symphonischen Mitteln ganz wiederzugeben. Wozu ein so leidenschaftlicher Eifer? War es die dramatisch musikalische Aufgabe, die ihn reizte? Allerdings hat Beethoven etwas Neues auf die Bühne gebracht und muß wohl gefühlt haben, daß es nicht überall wirklich Gestalt gewonnen hatte. Aber wäre es nicht einfacher gewesen und seiner Natur gemäßer, die lieber Neues schuf als Altes verbesserte[1], die Aufgabe in einem andern Werk frisch anzufassen, anstatt hartnäckig bei dem schon gewordenen zu beharren? Was war so einzigartig daran, daß es ihn nicht losließ? War es vielleicht der Gegenstand selbst?

Ehe wir ihn näher betrachten, möchte ich auf den bedeutsamen Ausklang hinweisen. Zum Schluß des eng an den französischen Urtext angelehnten Librettos bringt Beethoven zuerst für das Soloquartett und dann für den Chor im Maestoso, also in einem feierlicheren Tempo, als die Stelle heute gesungen wird, Schillers Worte: »Wer ein holdes Weib errungen, stimm in unsern Jubel ein!« — dieselben Worte, die er zwanzig Jahre später für die Freudenchöre der neunten Symphonie übernommen hat. Der Gedanke muß ihm also am Herzen gelegen haben.

Sie reden von dem unerfüllten Traum seines ganzen Lebens, von dem verklärten Bild der Frau und der ehelichen Treue, an das zu glauben er trotz aller Enttäuschungen nie aufgehört hat. Ich spreche hier nicht von den abgewiesenen Heiratsanträgen, sondern von seinen bitteren Erfahrungen mit den Frauen, die er liebte.[2]

---

[1] »... Geschwinder würde ich etwas Neues schreiben, als jetzt das Neue zum Alten, wie ich gewohnt bin zu schreiben ...«, klagt er im April 1814 in einem Brief an Treitschke. — [2] Giuliettas abenteuerreiches Leben, die Kriminal-

Sie haben ihm Nanni Giannatasio del Rio gegenüber die Worte entlockt, die ihre Schwester Fanny am 15. Juni 1817 in ihr Tagebuch eintrug: »Von sich sagte er, er habe keine Ehe gekannt, von welcher nach einiger Zeit nicht das eine oder andre den Schritt bereut hätte, und von wenigen Mädchen, welche er in früheren Zeiten zu besitzen als das höchste Glück erachtet hätte, hat er in der Folge die Bemerkung gemacht, daß er sehr glücklich sei, daß keine von ihnen seine Frau geworden wäre, und wie gut es sei, daß die Wünsche der Sterblichen oft nicht erfüllt würden.«

Trotz allem aber hat er sein frommes Ideal der Frau, der Gattin nie verleugnet, und so schreibt er seine beiden größten Werke, die Oper und die Chorsymphonie, um ihr feierlich vor aller Welt zu huldigen. Wer dächte da nicht an Goethe, – der allerdings weniger offenkundige Gründe hatte, sich über die Liebe zu beklagen! In Wirklichkeit aber kannte er als der Erfahrenere ihre Bitternisse und ihr Ungenügen besser, und trotzdem hat er, der die seiner würdige Gefährtin nicht zu finden oder nicht festzuhalten gewußt hat, noch an der Schwelle des Todes der Frau sein Credo gesungen.

Mag sein, daß nach der Ansicht der heutigen Ästhetiker solche Überlegungen mit Kunst nichts zu tun haben. Da aber Goethe, der höchste Herrscher im Reiche des Schönen, sein Hauptwerk damit abgeschlossen hat, so habe ich wohl auch das Recht, auf ihr verborgenes Walten in Beethovens Geist hinzudeuten und die Vermutung auszusprechen, daß er auch um ihretwillen von der Fabel des Fidelio nicht lassen konnte.

Damit komme ich auf das vielverschrieene Libretto zurück. Im allgemeinen wird es mit einem Achselzucken abgetan, und die geschmacklose Art, in der das Werk ein Jahrhundert lang aufgeführt worden ist[1], hat ein so wegwerfendes Urteil nur bestätigt.

---

geschichten, in die die Gräfin Erdödy verwickelt war, – um nur zwei Frauen anzuführen, deren Liebe und Freundschaft ihm vor allem teuer war. —

[1] Trotz einiger bedeutender Darstellerinnen der Hauptrolle. Aber die Leo-

Man muß schon zugeben, daß der Fidelio bis auf den heutigen Tag völlig widersinnig dargestellt worden ist.[1] Wer aber wie ich das

---

nore ist nicht nur eine Rolle. Es handelt sich hier um ein Musikdrama, ein Trauerspiel mit Chören, wovon anscheinend weder Theaterdirektoren noch Opernregisseure je einen Begriff gehabt haben. — [1] Hermann W. v. Waltershausen hat in dem »Neuen Beethoven-Jahrbuch von 1924« eine Abhandlung »Zur Dramaturgie des Fidelio« veröffentlicht, die mit großem Scharfsinn die landläufigen Irrtümer in der Auffassung und der Inszenierung der Oper aufdeckt. Es lohnt sich wohl, einige seiner Bemerkungen über Alter und körperliche Erscheinung des Helden und der Heldin hier wiederzugeben. — Für Florestan paßt nicht der Typ des lyrischen Tenors, der zugleich jugendlicher Liebhaber ist. Florestan ist ein vierzigjähriger Mann, im politischen Leben gereift und durch harte Schicksale vor der Zeit gealtert. Der Sänger muß das Männliche, Entschlossene, die stoische Ergebung in das Schicksal, die die Musik, besonders in der ersten Fassung, getreu zum Ausdruck bringt, in der Darstellung der Rolle hervorheben. — Im Gegensatz dazu ist Leonore eine zarte junge Frau, die von dem zornmütigen und vollbusigen Heroinentum einer handfesten Wagnersängerin auch nicht einen Zug hat. Bayreuth und die große Oper des neunzehnten Jahrhunderts haben optisch und akustisch alles auf der Bühne entstellt. Waltershausen weist mit Recht darauf hin, wie sehr sich unsre körper- und lungengewaltigen Sängerinnen von der dramatischen Sängerin zur Zeit Mozarts, die im italienischen bel canto ausgebildet war, unterscheiden. Damals mußte die Sopransängerin den ganzen Umfang des Mezzo beherrschen, nicht nur die tragische Heroine, sondern auch die »buffonista« und die »vocalisante«, — ich erinnere an die Königin der Nacht. Die Sänger waren nicht wie heute auf eine eng begrenzte Lage eingesungen, in der sie »getrieben« wurden wie Melonen im Treibhaus. Gesang und Orchester mußten vor allem fein ausgefeilt und geschmeidig sein. Die zarte Gestalt der jungen Wilhelmine Schröder-Devrient zeigt uns, wie der Idealtypus der Leonore zur Zeit Beethovens beschaffen war. Im ersten Akt läßt die Musik deutlich erkennen, ein wie zerbrechliches Geschöpf, wie müde, wie überreizt sie ist. Heldin ist Leonore nur aus Liebe, und sie erliegt der überstarken Anspannung bald. Sie ist tief, bis zur Ohnmacht, erschöpft. Berlioz schildert uns das Spiel der Schröder-Devrient auf dem höchsten Punkt der Erregung, im Kerker, da mitten in das Quartett hinein das Trompetensignal der Befreiung ertönt: »Je la vois, avec le tremblement de son bras tendu vers Pizarre, et riant d'un rire convulsif.« — Nur auf einer feingebauten Gestalt ist die Verkleidung erträglich, die bei der Körperfülle unsrer Brunhilden so grotesk wirkt. — Auch der Generalintendant der Breslauer Theater, Josef Turnau, gibt sehr beachtenswerte Ratschläge in seiner Arbeit »Die Inszenierung des Fidelio«, die ebenfalls im »Neuen

Glück gehabt hat, die Wiener Vorstellungen zur Beethoven-Jahrhundertfeier zu sehen, der spricht im Namen seines verständnislosen Jahrhunderts sein mea culpa aus und fühlt den Drang, die Offenbarung von der musikalischen und der dramatischen Herrlichkeit des ganzen zweiten Aktes, die ihm dort aufgegangen ist, auch andern mitzuteilen. Der zweite Akt ist ein Meisterwerk ohnegleichen, das auf der musikalischen Bühne weder Vorläufer noch Nachfolger hat.

Seine Größe liegt ohne Zweifel ganz in der Musik; aber die Dichtung hat Beethoven nicht im Stich gelassen. Hier hält das Libretto stand, ein kräftiges Pferd, das unter dem Gewicht des Reiters nicht schwankt. Das hat der Meister auch anerkannt. Er ist bis zuletzt eigensinnig dabei geblieben, daß der Fidelio als Operntext ausgezeichnet sei. Noch 1823 sagte er einmal zu Carl Maria von Weber, als von den Libretti des jüngern Meisters die Rede war: »Immer die alte Geschichte! Die deutschen Dichter können keinen guten Text zusammenbringen«, – und lobte die Franzosen, denen er seinen Fidelio verdankte.[1]

Was ihm für die Leonore aus Frankreich kam, war nicht nur die mehr oder weniger geschickt aufgebaute Fabel, sondern die tragische Wirklichkeit, die dahinterstand, – die Revolution.

Wie es wohl den Menschen geht, die mitten im Ereignis stehen

Beethoven-Jahrbuch« erschienen ist. Er zeigt, wie in der Inszenierung alles dem Hauptgedanken, dem Gegensatz und den Abstufungen zwischen Licht und Schatten, unterzuordnen sei. Seine Anweisungen über einen der Musik entsprechenden Beleuchtungswandel sind wohl zu beherzigen, nur darf die Jagd nach solchen Parallelen nicht zu überempfindsamen Kindereien treiben. Die Wiener Aufführungen haben mich davon überzeugt, wie sehr in dem Augenblick, da zur letzten Szene vor der Kerkertür der Vorhang sich hebt, das helle Tageslicht mit dem blendend hellen C-Dur in Chor und Orchester übereinstimmt. Die Hauptsache aber bleibt, die großartige Einheit des Ganzen bei der Aufführung eindrucksvoll herauszuarbeiten. — [1] Für die besten Libretti hielt er die des »Fidelio«, der »Vestalin« und des »Wasserträgers«. Von den dreien gehen zwei unmittelbar auf ein Geschehnis während der französischen Revolution zurück.

18. Ludwig van Beethoven
Stich von Blasius Höfel nach der Zeichnung von Louis Letronne

19. Das Pasqualatische Haus an der Mölkerbastei, Wien (1804)

und seine ewige Bedeutung nicht gewahr werden, weil sie an den Kleinigkeiten des Alltags haften bleiben, hatten die Franzosen selbst den äschyleischen Hauch, den ihre Erzählung atmet, gar nicht gespürt.[1] So wurde Beethoven, wie er in der Eroica der Homer Napoleons gewesen war, nun in der Leonore zum Äschylos der Revolution.

Das Sujet der Leonore stammt bekanntlich von Bouilly, der es keineswegs erfunden hatte. Wie er später in seinen Erinnerungen berichtet[2], kannte er die Heldin, eine junge Frau aus der Touraine, persönlich. Davon aber wußte Beethoven nichts; das Memoirenwerk ist erst nach seinem Tode erschienen. Leonore lernte er in der spanischen Verkleidung kennen, in die Bouilly sie vorsichtshalber gehüllt hatte.[3] Trotzdem ist in der Musik keine Spur von

---

[1] Dem Meister selbst wurde das erst mitten im ersten Akt bewußt. Als er das Werk begann, sah er in der Fabel nichts weiter als den Bericht über ein schönes Geschehnis. Und es ist erschütternd zu beobachten, wie ihm dann plötzlich, nachdem er den Charakter des Pizarro gezeichnet hat, in der tief mitempfundenen Herzensangst und Tapferkeit der Leonore die Größe seines Gegenstandes aufgeht. — [2] »Mes Récapitulations«, drei Bände, Paris 1836 bis 37: »... Un trait sublime d'héroïsme et de dévouement d'une des dames de la Touraine, dont j'ai eu le bonheur de seconder les généreux efforts ...« Bouilly leitete in Tours die Verwaltung des Departements während der Schreckensherrschaft. Merkwürdig ist, daß Bouilly auch den zweiten Operntext, der Beethovens Anerkennung fand, »Die Tage der Gefahr oder der Wasserträger«, aus einem Erlebnis zu derselben Zeit geschöpft hatte – »dans le trait de dévouement d'un porteur d'eau envers un magistrat de ses parents«. — [3] »Léonore ou l'Amour conjugal, fait historique espagnol en deux actes«, Musik von P. Gaveaux, zum erstenmal aufgeführt im Théâtre Feydeau zu Paris am 1. Ventôse des Jahres VI (19. Februar 1798). »La scène se passe en Espagne, dans une Prison d'État, située à quelques lieues de Séville.« Mit dem spanischen Kostüm, das damals in der Rücksicht auf noch lebende Personen seine Berechtigung hatte, war es aber noch nicht getan. Als zu Berlioz' Zeit Carvalho den Fidelio im Théâtre Lyrique neu in Szene setzte, verlegte er der größeren malerischen Effekte halber die Handlung in das Mailand des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts! Aus Leonore wurde Isabella von Aragonien, aus Florestan Giovanni Galeazzo, aus Pizarro Ludovico Sforza, aus Fernando Karl VIII. In einer solchen romantischen Aufmachung geht natürlich der wilde Wirklichkeitszauber der Fabel ganz verloren.

spanischem Kolorit. Beethovens wunderbare Einsicht, die bis auf den ewigen Grund der Dinge reichte, hat ihn wohl die Nähe der Schrecknisse ahnen lassen, die er geschildert hat, als die Heldin noch lebte, zehn Jahre, nachdem sie sich wirklich begeben hatten.

Auf die Handlung brauche ich nicht näher einzugehen. Das Wesentliche daran ist das grauenvolle Schicksal des Staatsgefangenen und die aufopfernde Treue seiner Frau, die sich verkleidet in den Kerker stiehlt und den Gatten rettet. Die Kritik ist eigentlich nie über das Unwahrscheinliche und Unstimmige im Libretto und über die Unfähigkeit Beethovens hinausgekommen, mit seiner symphonischen Begabung den Erfordernissen der Oper ganz gerecht zu werden. Man tut ihr wohl kaum unrecht mit dem Verdacht, sie habe weder den wahren Gehalt der Dichtung erfaßt, die Beethovens Vorwurf war, noch die dramatische Ode, die er daraus hat machen wollen.

Über den ersten Punkt ist freilich neuerdings manches Gute gesagt worden. Waltershausen hat in seinem oben angeführten Aufsatz das französische Libretto in Schutz genommen und gezeigt, wie sich in der vielgetadelten Stilvermengung – der kleinbürgerliche Umkreis der ersten Szenen, heißt es immer, lasse nirgends den hohen tragischen Ton der weitern Entwicklung vorfühlen – nur der Sinn für die echte, erschütternde Wirklichkeit bekundet. Bis in die tiefsten Tiefen des Terrors, bis in den Hof des Kerkers hinein, in dem, wer eintritt, doch wohl alle Hoffnung fahren läßt, fließt das bürgerliche Leben geruhsam fort, mit seinen Geraniumtöpfen am Fenster, mit den Liebesträumereien des jungen Mädchens, dem hausväterischen Sorgen und Rechnen des alten Kerkermeisters und allerlei lustspielhaftem Mißgeschick. Die Kunst liegt hier in den ganz feinen Tönungen, in dem fast unmerklichen Zunehmen des tragischen Dunkels, das die ersten Bilder selbstgenügsamen Friedens noch kaum mit dem Flügel streift und dann wächst und wächst, bis es die ganze Bühne überschattet. Das ist

in dem französischen Libretto vorgebildet. Die deutschen Historiker geben zu, daß diese poetae minores – Dichter wäre ein zu großes Wort –, die das bürgerliche Lustspiel und die komische Oper des revolutionären Frankreichs geschaffen haben, mit zu den Urhebern jener geheimnisvoll grausigen Zwielichtstimmung gehören, die die musikalische Romantik in Deutschland durchzieht. Mit solchen Crescendi unbestimmbaren Entsetzens hat Weber im Freischütz Wirkungen hervorgebracht, die in seiner Zeit völlig neu waren. Den bescheidenen französischen Librettodichtern lagen sie fern; ihnen wäre bei solchen Erschütterungen wohl das Grauen angekommen. Sie hatten im täglichen Leben genug davon und suchten lieber die Schrecken der Zeit im Lustspiel abzudämpfen. Ähnliches erleben wir heute. Manche Schriftsteller, die die blutige Katastrophe des Weltkriegs zu schmerzlich an sich selbst verspüren, meiden ihre Darstellung in der Kunst und können trotzdem den Schauder nicht verleugnen, auch wo sie sich im freien künstlerischen Spiel zu zerstreuen glauben. Der verborgene Ursprung der tragischen Erregungen, in denen die Romantik schwelgt, ist der soziale Umsturz während des Terrors, der Schreckenszeit, die dem vorangegangenen Geschlecht ihren Stempel aufgeprägt hatte. Und was die Mitlebenden nur zu stammeln wagten, das hat Beethoven gesagt, aus der Fülle seines starken Herzens und mit der Meisterschaft des genialen Künstlers, hüllenlos, schonungslos. Seine Leonore ist ein Denkmal für die Nöte der Zeit, für die geknechtete, nach Freiheit verlangende Seele, – ein ungeheures Crescendo vom Leiden zur allerhöchsten Freude, über Kämpfe und Hoffnungen hinweg, ein Aufstieg aus dem Abgrund mitten in den Himmel.

Aber nicht nur die unbestimmte Seelenähnlichkeit verknüpft diesen kräftigen Jüngsten mit seinen vornehmen, doch etwas schwächlichen älteren Brüdern, die in den Unbilden der Zeit nicht recht hatten gedeihen können. Der gemeinsame Stamm prägt sich

in der Musik so deutlich aus, daß kein Zweifel aufkommen kann.[1] Die Instrumentalmusik in der Leonore hat im wesentlichen den gleichen Stil wie bei Méhul und Cherubini. Aber die noch etwas grüne, herbe Frucht ist hier reif geworden und hat all ihren Saft hergeben müssen, während die älteren Meister sich mit ein paar Tropfen begnügt hatten.

Man darf nicht vergessen, daß Beethoven in der Zeit, da er die Leonore schrieb, sich im Theater an den französischen Opern freute – er konnte damals noch hören –, »die in selber Epoche gerade anfingen, ganz Wien zu enthusiasmiren«, wie Seyfried berichtet.[2] Er hielt Cherubini für den größten Meister seiner Zeit. Mitten zwischen den Skizzen zum Fidelio stehen von seiner Hand Szenen aus dem »Wasserträger« aufgezeichnet. Seyfried und Schindler bezeugen seine nicht nachlassende Bewunderung für den Schöpfer der »Medea«, und bekanntlich hat er auf der Höhe seines Schaffens im Jahre 1823 Cherubini einen sehr schmeichelhaften und ehrerbietigen Brief geschrieben.

Es ist also nicht verwunderlich, daß sich auch in seinen Werken Spuren davon finden. Schon zu seinen Lebzeiten war dem Dichter E. Th. A. Hoffmann, der tiefer sah als die andern Musikkritiker der Zeit, die Verwandtschaft der Coriolan-Ouvertüre mit Cherubinis Ouvertüren aufgefallen. Seitdem haben Wagner und

---

[1] Hier ist nicht die Rede von der französischen Leonore von Gaveaux, die Beethoven gekannt hat. Hermann Abert hat auf einige flüchtige Reminiszenzen hingewiesen, vor allem in dem Quartett-Kanon. Nach Berlioz' Ansicht konnte bei Gaveaux überhaupt nur Roccos Goldarie für einen Vergleich mit Beethoven in Betracht kommen. — [2] Thayer gibt in Band II, Anhang I, eine Liste der Opern von Cherubini, die Beethoven in Wien zu hören Gelegenheit hatte: 1802: »Die Tage der Gefahr oder der Wasserträger«; »Medea«; »Lodoiska«; »Eliza«; — 1803: »Der portugiesische Gasthof«; »Die Gefangene«; — 1806: »Faniska«. Vgl. R. Hohenemser: »Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke«, 1913; — H. Kretzschmar: »Über die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart«; — und vor allem Arnold Schmitz: »Cherubinis Einfluß auf Beethovens Ouvertüren« (Neues Beethoven-Jahrbuch 1925).

die moderne deutsche Musikwissenschaft manche Ähnlichkeit festgestellt. In bezug auf Beethovens Ouvertüren hat neuerdings Arnold Schmitz in der oben angeführten Arbeit die Frage näher beleuchtet. Aus dem Material, das er beibringt, ist klar zu ersehen, daß Beethoven viel von den französischen Komponisten der Revolutionszeit übernommen hat, aber auch, wie großartig er das Übernommene zu verwerten wußte. Wenn manches Gleichartige auf Gluck als den gemeinsamen Stammvater zurückzuführen ist, wie die gewaltigen Unisono-Anfänge aller tragischen Ouvertüren Beethovens[1], so bekundet andres im Bereich des Menschlichen die Einwirkung des kaum der Revolution entwachsenen Frankreichs, in dem der Umsturz noch nachzitterte. Ein ganzes Geschlecht von Motiven und charakteristischen Klangwirkungen in den Opern Méhuls und Cherubinis hat das Fieberhafte, unruhig Erregte, das Verängstigte und Überreizte, das auch die Dichtung der Zeit kennzeichnet. Den Komponisten kam es wohl nicht mehr klar zum Bewußtsein, es rann ihnen nur noch lange Zeit schaudernd durch die Adern wie die immer wiederkehrenden Anfälle einer überstandenen Malaria. Schmitz stellt eine eindrucksvolle Reihe solcher Parallelen auf: Das eigensinnige Wiederholen der gleichen Figur, wie in dem schwirrenden Unisono der Saiteninstrumente bei der Eröffnung der Coda zur Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, das aus der Ouvertüre zu »Eliza« herrührt, und ähnliche »Alarmmittel«; – die endlose Fortführung eines abgehackten Rhythmus, als würde das Motiv zwischen zwei Mauern hin und her gerüttelt; – lange Ketten synkopierter Akkorde, die in der Coda zu Leonore Nr. 2 und in der zur Eliza-Ouvertüre an derselben Stelle auftreten, was die Ähnlichkeit noch auffälliger macht[2]; – zweifellose Übereinstimmungen von komplementären Rhythmen in Leonore Nr. 1, Fidelio Nr. 4 und Coriolan mit entsprechenden Stellen in der »Eliza« von Cherubini

[1] Arnold Schmitz macht auch auf die Übereinstimmung zwischen dem Unisono im Anfang der dritten Leonoren-Ouvertüre mit dem Beginn der Ouvertüre zum »Wasserträger« aufmerksam. — [2] Cherubini: Ouvertüre zu Eliza.

und der »Stratonice« von Méhul[1]; – die Verwandtschaft einiger Ouvertüren-Themen bei Méhul und Beethoven, und manches andre. Erwähnt werden muß auch, daß der Gedanke des Trompetensignals, das in die Leonoren-Ouvertüren Nr. 2 und 3 einschlägt wie der Blitz, der Helena-Ouvertüre von Méhul entstammt.

In alledem aber bewährt sich deutlicher als je die Zauberkraft

---

Cherubini: Ouvertüre zu Eliza

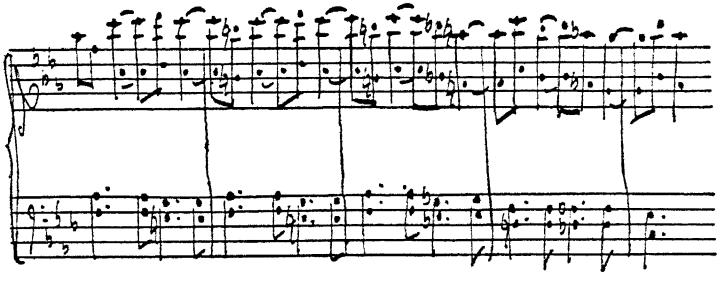
Schmitz zeigt besonders deutlich Cherubinis Einfluß auf die Gestaltung der Coda in Beethovens Ouvertüren. — [1] Vgl. Schmitz.

Cherubini: Ouvertüre zu Eliza

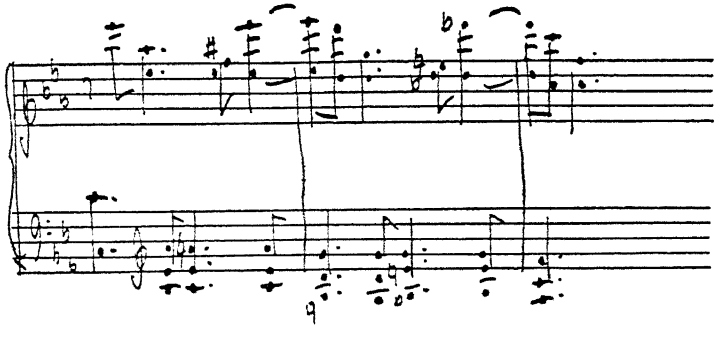
des Genius. Gedanken haben ist nicht alles. Es heißt sie wirklich machen. Und dazu reicht kein Verstand aus, kein Feingefühl, keine Geschicklichkeit, – obwohl auch das überall unentbehrlich ist. Es ist nur der Vorhof und nicht der Dom selbst. Kuppeln lassen sich damit nicht bauen. Alle die bedeutenden Ansätze bei Méhul und Cherubini bezeichnen nur die Richtung; nach wenigen Schritten stockt der Fuß. Beethoven aber geht den Weg bis zu Ende. In der Leidenschaft ist mit dem Hinweis allein nichts getan; sie will erlebt sein. Cherubini weicht aus. Er ist zwar klug genug, um zu wissen, was er sich entgehen läßt; doch er mißtraut seiner Kraft und greift nicht zu. Er begnügt sich damit, ein geistvolles Abbild des Lebens zu zeichnen, und so sind seine Themen blutlos, seine Melodieen gedankenblaß. Die Spielregeln hat er aufgestellt und wagt

---

Méhul: Ouvertüre zu Stratonice



Coriolan-Ouvertüre



den Einsatz nicht. Beethoven aber stürzt sich kopfüber hinein. Wohl haben die Revolutionsmusiker die innere Hölle gekannt – wilde Triebe, Kämpfe, Schmerzen –, aber es lockte sie nicht, hinabzusteigen. Beethoven folgte ihren Fußstapfen und drang ein, und während sie scheu auf der Schwelle stehen blieben, tauchte er unter bis auf den Grund.

Der Haupteindruck, den die Leonore hinterläßt, ist der des Abstiegs in die Tiefe und des Wiederaufstiegs aus der Nacht in den hellen Sonnenschein. Das Crescendo des Lichts und sein tragischer Gegensatz sind allerdings erst von der zweiten Hälfte des ersten Aktes an klar herausgearbeitet. Bis zu Leonorens großer Arie tastet der Meister noch und sucht sich selbst; er hat seinen Gegenstand noch nicht ganz erblickt. Und als ihm dann plötzlich sein wahres Wesen aufgeht: »Ach, brich noch nicht, du mattes Herz!« – da verliert er den Boden unter den Füßen und findet sich in einer ganz andern Sphäre der Musik wieder. Für einen ruhigen Übergang vom Singspiel zur Oper, vom bürgerlichen Lustspiel zur großen Tragödie ist es zu spät. Gewiß, die Aufgabe war nicht leicht; über Beethovens Kräfte aber wäre sie nicht gegangen. Mozart hatte solche Schwierigkeiten gelöst. Und auch Gluck bringt in der »Iphigenie in Aulis« und im »Orpheus« die höchsten hymnischen Formen mit den einfachsten und volkstümlichsten in schönen Zusammenklang.

Aber die Leonore war für Beethoven ein erster Versuch. Als er das Werk anfing, betrat er eine terra ignota, die er nicht wie das Schlachtfeld der Eroica oder der C-Moll-Symphonie mit einem Adlerblick überschauen konnte, und so beging er den wohl kaum vermeidlichen Fehler, bedächtig von vorn anzufangen. Mit vorbildlicher Geduld und einer Beharrlichkeit ohnegleichen nahm er ein Stück nach dem andern vor[1], schrieb Familienszenen nach

[1] Vgl. Nottebohm: »Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.« – Für Marcellinens Arie liegen vier große und viele kleine Entwürfe vor. Mit dem Duett zwischen Marcelline und Jaquino, das ganz auf Mozarts Spuren

mozartischem Muster, drehte mit seinen Herkulesarmen der kleinen Kerkermeisterstochter das Spinnrad und ließ seine Gigantenmusik nach dem Takt von Leipziger und Pariser Spieldosen in Marionettenschritten gehen.

Natürlich bleibt solche Arbeit bei Beethoven nicht fruchtlos, und manche feine Wendung im Orchester, mancher zarte Ausdruck des Gefühls verschönt die ersten Stücke. Besonders gelungen sind der Quartett-Kanon, aus dem der junge Berlioz, was die Führung der Singstimmen betrifft, viel für seinen »Benvenuto« gelernt hat, und das unschuldig innige Duett Marcellinens und Leonorens mit der lieblichen Begleitung.[1]

Doch man spürt, daß es dem Meister nirgends ganz tief geht. Er arbeitet als Schüler der kleinen Singspielkomponisten. Der ganze erste Teil des ersten Akts bewegt sich auf mittlerer Bergeshöhe, in einem Klima, da Mozarts Blumen blühen. Die Musik ist kühl, man merkt es ihr an, daß sie nicht die Natur, sondern alte Noten nachbildet. Und auch in der zweiten Hälfte des Aktes sind die Auftritte und die Personen, die nicht mit Beethovens eigenen Ansichten und Neigungen übereinstimmen, nur halb geglückt. Pizarro ist der typische Schurke aus dem Singspiel, dem es nicht an wilder Größe fehlt – Weber hat ihm manches abgesehen –, aber auch nicht an lächerlichen Zügen. In der ersten Fassung der Schlußszenen aus dem ersten Akt – Rocco, Leonore, Pizarro; Pizarro und die Wachen – und des Terzetts Nr. 5 zwischen Marcelline, Leonore und Rocco findet sich neben manchem Eigenen und Herzbewegenden sehr viel vorschriftsmäßiger Opernprunk,

---

wandelt, hat Beethoven sich Takt für Takt unendliche Mühe gegeben, um für die Worte die geeignete Melodie und die richtige Betonung zu finden, ebenso mit den drei folgenden Stücken. Und dies Übermaß an Vorarbeit hat noch nicht einmal genügt. Nur für Marcellinens Arie ist einiges davon in die gedruckten Fassungen übergegangen. — [1] Violinen- und Cellosoli, Oboen und Fagotte. Dies Duett hat nichts mit der Handlung zu tun und wird in den Aufführungen weggelassen. Aber es verdiente wohl, bekannter zu sein, und sollte deshalb im Konzertsaal gesungen werden.

der uns beinah einen Vorgeschmack von Meyerbeer gibt. Das ist die Kehrseite, fast möchte ich sagen die Strafe der Wahrhaftigkeit: Beethoven kann nicht lügen. Er ist unter allen Künstlern am wenigsten dazu geschaffen, etwas vorzuspiegeln, was er nicht empfindet. Er muß aus Herzensgrund lieben, hassen, glauben und sich einsetzen können; mit halben Gefühlen weiß er sich nicht zu helfen.

Er hätte beherzt mitten in die Handlung hineingreifen und mit der Arie der Leonore oder mit der Gefangenenszene beginnen sollen. Das wäre aber nur möglich gewesen, wenn er sich auf einen der großen Librettodichter aus der Schule Glucks hätte stützen können. Allein er war von mittelmäßigen Geistern umgeben, von abgestumpften Theaterveteranen, die sich nirgends so wohl fühlten wie beim Wiederkäuen von Abgeschmacktheiten. Als Anfänger genoß er noch nicht das Ansehen, um wie Gluck dagegen Sturm zu laufen. Und noch weniger hatte er die derbe Gesundheit Glucks, der selbst auf der Bühne erschien und mit Wort und Gebärde gegen den ganzen Schlendrian und die Verlogenheit von Schauspielern und Sängern, Chor- und Orchesterleuten, Librettodichtern und Regisseuren zu Felde zog. Beethoven war ein kranker, schwerhöriger Mann und mußte gewärtig sein, daß man ihn fragte, was ein Tauber auf der Opernbühne zu suchen habe. Er fügte sich also und begann in den überlieferten Formen.

Aber das Entscheidende ist nicht, von wo er ausgegangen, sondern wohin er gelangt ist. Wohl knöpft er gehorsam den feierlichen Überrock bis oben zu, in dem seine breite Brust erstickt. Zehn Stücke hindurch hat er es ausgehalten. Dann aber zerreißt er mit einem Ruck alle Nähte und wirft die Zwangsjacke ab.

Leonore hat gesprochen: »O Hoffnung!« – und aus ihrem Munde die Unsterbliche selbst, die damals Beethovens gute Gottheit war. Er war erst fünfunddreißig Jahre alt, und keine seiner Wunden

war unheilbar. Die trübe Resignation, zwölf Jahre später[1] seine eiskalte Muse, stand ihm noch fern. Trotz aller enttäuschten Hoffnungen war er des Hoffens noch nicht müde. Mitten zwischen den Entwürfen zur Leonore stehen fünf große Skizzen zu dem Lied »An die Hoffnung[2]«. Die Melodie des Liedes ist schön und ruhevoll und verblaßt doch neben Leonorens Gesang. In ihm steigt die Hoffnung aus der Tiefe des Leidens, aus blutendem Herzen auf.

Ich empfehle allen Beethovenfreunden, sich die erste Fassung der Leonore[3] anzusehen. Die spätere, allgemein bekannte Partitur ist gewiß um einige Schönheiten reicher, unter denen der zweite Chor der Gefangenen am Ende des ersten Aktes: »Leb wohl, du warmes Sonnenlicht!« wohl obenan steht. Auch hat das Ganze mehr inneres Gleichgewicht. Aber ein paar unvergleichlich schöne Stellen sind weggefallen, um deren Verlust es ewig schade ist. In ihnen trat die innere Bewegung des Schöpfers rein und ursprünglich zutage, und die höchste Kunst der Überarbeitung kann uns für ihre Unmittelbarkeit nicht entschädigen. So mag das Rezitativ, das jetzt die Arie der Leonore einleitet, dramatischer sein als das frühere. Die Adagiotakte, die, ein klingender Regenbogen, in den hohen, lang ausgehaltenen Geigentönen Gesichte aus der versunkenen Welt des Glücks aufleuchten lassen,

[1] In dem düstern Jahre 1817, da das Lied »Resignation« eigentlich seine einzige Originalkomposition war. — [2] »An die Hoffnung« op. 32. Der Text ist aus

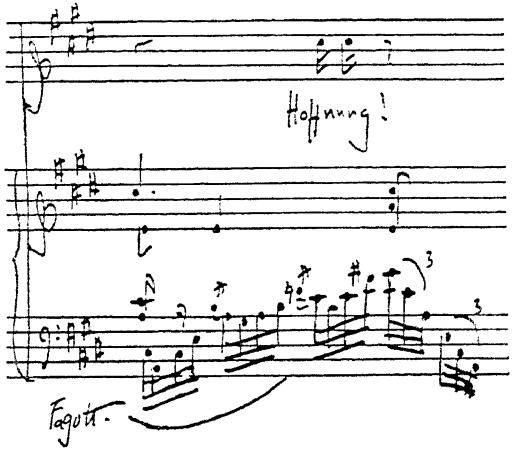
sind sicher von reinster und in der damaligen Zeit ganz neuartiger Schönheit. Und doch ist es mir leid um die Stelle in der ersten Fassung, wo Leonore zum erstenmal die Hoffnung anfleht: »O Hoffnung! – O komm! – Hoffnung! – O komm!«, um diesen fast gesprochenen Seufzer – »sprechend oder singend« ist in der Partitur später hinzugefügt worden –, auf den das Orchester mit Fagotten und mit ernsten Hörnern schon vorweg den Gesang der Hoffnung zur Antwort gibt:

Es ist, als erschiene in den dunkeln Wolken sie selbst und streckte der Armen die helfende Hand entgegen. Und nun beginnt aus bitterm Schmerz das hohe Lied an die Hoffnung, das Gebet aller zerschlagenen Herzen, das keins je ohne verhaltene Tränen wird

---

Tiedges »Urania«. Als ich diese Zeilen schrieb, wußte ich noch nicht, wie sehr die Tatsachen mir recht geben. Das Lied »An die Hoffnung« hatte Beethoven für Josephine Brunsvik geschrieben, die er liebte und von der er sich, vielleicht mit Recht, wiedergeliebt glaubte. Josephine war in jenen Tagen die einzige Vertraute seines Schaffens. Ihr spielte er die ersten Szenen der Leonore vor (siehe Anhang III). — [8] »Leonore, Oper in drei Akten von Ludwig van Beethoven«, Klavierauszug, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905, mit einem Vorwort von Erich Prieger, Bonn, November 1905, herausgegeben zum hundertjährigen Jubiläum der ersten Aufführung der »Urleonore« am 20. November 1805.

singen oder anhören können. Das ist Beethoven. Er steht uns nahe wie kein andrer Meister – und viele andre sind uns teuer –,



weil er mit frommer Hand an die heiligsten Saiten der einsamen Seele rührt.

Tief atmend entfaltet die Melodie all ihren Kummer und alle ihre Innigkeit; im Orchester hämmert das beschwerte Herz den Takt dazu. In der Urleonore wird weise vermieden, was in der spätern Partitur aus dem ganz äußerlichen Grunde der Zeitersparnis geschieht: den Entschluß zur Heldentat und seine Hornfanfaren: »Ich folg dem innern Triebe!« an dies Gebet hart anzuschließen. Die erste Fassung benutzte den Gedanken an den, »für den« die treue Gattin »alles trug«, als natürlichen und erschütternden Übergang, und dann erst wallte das bewegte Herz in der Bravourarie über – Bravour im eigentlichen Sinne des Wortes. Mit seinem Feuer, seinem heroischen Schwung und seinen sonnetrunkenen Modulationen weist dieses Stück schon auf das Finale in Webers Opern hin.

Das Kleinod des Akts aber ist der folgende Auftritt, der Chor der Gefangenen. Mit vorsichtigen Schritten kommen sie aus der Finsternis geschlichen und trinken durstig, schüchtern das Tages-

licht, Schluck für Schluck. Wer hatte je vorher die bange Freude erschauernder Herzen, die Furcht vor dem Glück so dargestellt, – ein Jauchzen mit gedämpfter Stimme! Ja, Beethovens Pianissimo! Auch in diesem Werk ist es von tiefster Wichtigkeit und wird kaum genug beachtet. Vielleicht hat nur Berlioz seine Bedeutsamkeit ganz erfaßt. Der Mensch, dem die Freude geraubt ist, wagt kaum sie anzurühren, wenn sie naht, und auch sie zaudert, wund wie er selbst. Die Ergriffenen wenden den Blick nach oben: »Wir wollen mit Vertrauen auf Gottes Hilfe bauen.« Die zitternden Seelen werden hell in seiner Gegenwart: »O Hoffnung! Rettung – O Freiheit, kehrst du zurück!« – und versinken wieder in wispernde Furcht: »Sprecht leise, haltet euch zurück, wir sind belauscht mit Ohr und Blick.« Über dem zagen Gedränge und scheuen Geraune aber singt das Orchester von dem Glück des lichten Tags und der Wonne der Luft, als entflöhe in den befreienden Gängen der Flöten, Klarinetten und Geigen die gefangene Seele ihrem Kerker.[1]

Die erste Fassung des Librettos verlangte von Beethoven als Aktschluß anstatt der Rückkehr der Gefangenen in die Nacht eine Melodramaszene à la Scribe: Der Bösewicht Pizarro ermahnt seine Sbirren zur Wachsamkeit, und sie beteuern in vollendetem Ensemble ihren Diensteifer, – ein Chor, würdig in den »Hugenotten« zu paradieren. Beethoven hat sich abgequält, das in Musik zu setzen. Er fühlte das Läppische in den Worten und der ganzen Situation, und da er aufrichtig schuf, so haben die ersten Einfälle, die er dafür aufgezeichnet hat, etwas Possenhaftes.[2] Er strich, er begann von neuem. Als nichts helfen wollte, unterbrach er die Arbeit und schrieb eine Sonate, ein Tripelkonzert, andre Stücke für die Leonore, – umsonst. Ihm wurde bei der unglückseligen Szene nicht warm, und endlich ließ er wohl oder übel ein aufge-

[1] Ein Skizzenblatt zeigt, wie auch dieses Instrumentalmotiv dem Unterbewußten entstiegen war, ehe der Verstand es richtig einzuordnen wußte. Beethoven bestimmte es zunächst für das Finale des G-Dur-Klavierkonzerts. (Vgl. Nottebohm, Beethoveniana, S. 13 f.) — [2] Nottebohm, zweite Beethoveniana, S. 415.

blasenes, hohles Finale stehen, das ihm schwer auf dem Gewissen lag. Zum Glück war Treitschke geschickt genug, bei der Überarbeitung im Jahre 1814 den lächerlichen Schluß durch einen bessern zu ersetzen, und nun konnte Beethoven die himmlisch schöne Chor- und Quintettmusik schreiben, in der jetzt der Akt ausklingt. Der zweite Gefangenenchor ist das Gegenstück zum ersten, sein genau abgestimmter Gegensatz: dem Aufstieg aus der Gruft folgt der Abstieg, die unsägliche Traurigkeit des Abschieds vom Tageslicht, von der ermattenden Hoffnung, die noch einmal mit den Flügeln schlägt und stirbt.

Und jetzt hält uns Beethoven an der Hand und läßt uns bis ans Ende nicht wieder los. Mit Orpheus steigen wir hinab in das Reich der Schmerzen. Aber hier ist der Verlauf ein andrer: Eurydike rettet den Gemahl.

Der ganze dritte Akt der Urleonore – es ist der zweite des Fidelio, wie er heute dargestellt wird – ist ein heiliges Mysterium des Sterbens und der Auferstehung. Solche Töne waren seit der »Alceste« nicht mehr auf der Bühne erklungen. Aber dem großen Gluck stand kein solcher Reichtum an symphonischen Ausdrucksmitteln zur Verfügung. Säulenhafte Akkorde, hallende Gewölbe, prometheisches Ächzen der Bässe, Synkopen, stockender Blutstrom, wider das Maß einfallende Herzschläge – und dann die mächtige Flut, die unaufhörlich in der Tiefe rauscht, und die grenzenlose Güte, die weihend über dem willig erduldeten Leiden schwebt: Da ist Beethoven in dem, was sein ist. Kein Theater, kein Publikum! In der Burg seiner Einsamkeit ist er der König, sein Ich, das unendliche, füllt sie aus. Die ganze Welt und jeder einzelne von uns erkennt sich in ihm wieder, allein und unendlich wie er.

Nachdem das Orchester rings um uns den Abgrund erschaffen hat, hebt in der grauenvollen Stille die Seele an: »Öd ist es um mich her, nichts, nichts lebet außer mir ...« Aber sie sträubt sich nicht. Sie gehorcht. Und das schöne, fromme, schmerzliche Adagio

cantabile in As-Dur malt uns das erloschene Glück. In manchen Worten erkennen wir den Schöpfer selbst: »Wahrheit wagt ich kühn zu sagen ... Willig duld ich alle Schmerzen ... Süßer Trost in meinem Herzen, meine Pflicht hab ich getan.«

Die erste Fassung hält in einem Andante un poco agitato in F-Moll, männlich, schwermütig, unaufhörlich bewegt, einem Vorboten mancher großen Lieder von Schubert, den stoischen Ton, das »bereit sein ist alles«, bis ans Ende fest. »Florestan hat recht getan.« Mir scheint es Florestans kraftvoller Echtheit gemäßer als das etwas gezwungene »letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen«, das Treitschke an die Stelle gesetzt hat, das poco allegro in F-Dur: »Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft...?« Dies traumhelle Entzücken, in dem Florestan da plötzlich die Mauern des Kerkers sich öffnen sieht, hat doch etwas ihm Wesensfremdes, etwas Blasses, Schwächliches. Allerdings ist die Musik von so hoher dramatischer Schönheit, daß Berlioz dabei vor Ergriffenheit vergehen wollte. Er schildert uns selbst »cette mélodie sanglotante, ces palpitations de l'orchestre, ce chant continu du hautbois qui suit le chant de Florestan comme la voix de l'épouse ...« Beide Fassungen lassen den Gefangenen im Pianissimo der Erschöpfung enden.

Die bewegten Szenen, die sich daran knüpfen, stehen unter dem gleichen Sordino. Die Bezeichnungen schreiben es immer wieder vor. Über dem düstern Duett, das sich aus dem »Melodrama« entspinnt – Rocco und Leonore schaufeln das Grab –, steht von Beethovens Hand: »Dieses Stück wird durchaus sehr leise gespielt und die sf. und f. müssen nicht zu stark ausgedrückt werden.« Es ist eine Elegie epischen Inhalts, von abgedämpften Posaunen, Hörnern, Kontrabässen und Kontrafagotten begleitet. Das eintönige Grollen, das die Klage der Oboen und Klarinetten unablässig umspült, erinnert an Schubert.

Seit dem Beginn des Aktes hat die Handlung den großartigen Ton, der ihr zukommt. Was zufällige Verwicklung war, wird

20. Seite aus Beethovens Niederschrift des »Fidelio«

21. Das Theater an der Wien

Schicksal. Während Leonore dem Todgeweihten sein Grab gräbt – sie weiß noch nicht, ob es Florestan ist –, läßt ihre Klage das Ich und alles Befangene und Romantische hinter sich und schwingt sich auf zu episch freier Größe. Ihr Schmerz wandelt sich in allumfangendes Mitleid: »Wer du auch seist, ich will dich retten ...« Ein einziges Mal, bei »Ich will, du Armer, dich befrein«, steigt ein Crescendo bis zum Sforzato an, doch es geht nicht über das Mezzoforte hinaus. Es ist der höchste Punkt der Szene, gleichsam ein Aufrauschen der Freiheit. Da wundert sich Rocco über den jungen Menschen, der mit sich selbst spricht, die Arbeit beginnt wieder, und die Szene endet im Pianissimo, wie sie angefangen hat.

Auch das Terzett zwischen Florestan, Leonore und Rocco verfließt in Halbtönen. Die Crescendi führen aus dem Piano über ein aufzuckendes Sforzando, das sofort wieder erlischt, ins Piano zurück. »Sf. p.« ist eine Bezeichnung, die Beethoven sehr oft verwendet. Mitleid, Schmerz und Dankbarkeit singen groß und gelassen ihre Melodie, ohne alle Romantik. Das più mosso am Schluß – Leonore: »O mehr als ich ertragen kann...« – tritt nicht aus dem Piano heraus, und auch diese bewegtere Stelle endet im Pianissimo.

So spielen sich drei große Szenen, oder eigentlich vier, wenn man den zweiten Chor der Gefangenen mitzählt, der den ersten Akt beschließt, im Halbdunkel ab, und die zarten Ausdrucksmittel, das keusch verhaltene Gefühl stimmen schlecht zu den Vorstellungen von lautem Pathos, die viele, die Beethoven nicht kennen, mit seiner Musik verbinden.

Ebensosehr stehen sie mit den deklamatorischen Überlieferungen der Opernbühne in Widerspruch. Berlioz berichtet, das Publikum seiner Zeit habe nicht recht gewußt, wie es sich dazu verhalten sollte. Auf all die Pianoschlüsse habe es mit unverbrüchlichem Schweigen geantwortet. Solche Stille ist gewiß nicht vom Übel. Es liegt uns im Theater nichts am Beifallklatschen, sondern an der Zustimmung des Herzens. Jeder Musiker, der sich ein-

dringlich mit Beethoven befaßt, sollte die Originalpartitur vornehmen, in die Beethoven selbst seine Verbesserungen eingetragen hat. Da steht auf einer einzigen Seite – im Quartett aus dem ersten Akt – siebenmal zwischen den Notenzeilen mit Bleistift »sempre più piano ppmo« und dazu am obern und untern Rang der Seite mit breiten schweren Schriftzügen dieselbe Weisung »sempre più piano ppmo«. Bei der Besprechung der Spätwerke werde ich noch darauf hinzuweisen haben, was manche Herausgeber in den letzten Sonaten, wo ein Fortissimo immer nur mit der äußersten Behutsamkeit angebracht worden ist, an wichtigen Bezeichnungen ausgelassen haben. »Große Töne« wirken bei der Aufführung der Leonore ebenso verletzend wie ein tobendes, ungeschlachtes Mannweib in Fidelios Knabenkleidung. Man vergißt zu leicht, und es ist deshalb dringend nötig, daran zu erinnern, daß Beethoven nicht nur der Meister der Kraft und der gewaltigen dynamischen Wirkungen ist, sondern mit derselben Vollendung das Helldunkel und die gebrochenen Töne beherrscht. Wenn bei ihm das volle Licht gleißt und blendet, wie in der Schlußszene, so geschieht das eben, weil er in dem größten Teil des Werks seine Sonnenstrahlen so sparsam zurückbehalten hat.

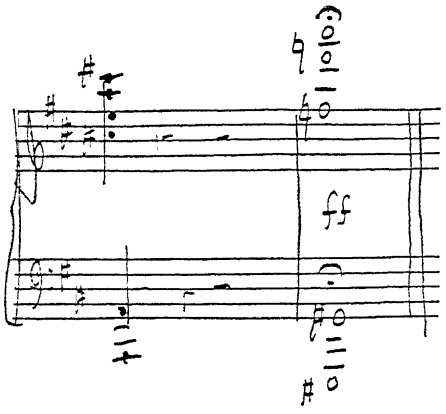
Und auch an dieser Stelle bewährt sich die erstaunliche dramatische Wirkungskraft seines Verfahrens. Auf die lange Stille der drei ersten Kerkerszenen, wo der Schmerz sich in das Dunkel einhüllt und nur halb laut wird, folgt ohne Überleitung der Wutausbruch, mit dem Pizarro über sein Opfer herfällt. Aber bei Beethoven gebärdet sich die Wut anders als bei Wagner. Hier geht es nicht in übermenschlichem Rasen eintönig fort, sondern mannigfaltig abgetönt stürzt Welle auf Welle der Ingrimm hervor. Pizarro beginnt im Forte und nicht im Fortissimo: »Er sterbe!« und fährt dann sogleich pianissimo fort: »Doch er soll erst wissen, wer ihm sein stolzes Herz zerfleischt.« Dann steigt es cresc. poco a poco, più cresc. zum f. p. an, cresc. sempre, più cresc., il forte sempre più forte, bis endlich das Fortissimo des tobenden Rachedurstes

erschallt: »...als Rächer, als Rächer hier«, dem das Orchester mit Hörnern, Trompeten und Pauken entspricht. Florestan antwortet im Piano zu Holzbläsern und Hörnern. Auch Leonore greift keineswegs im Fortissimo ein. Auf das »Zurück!« im Forte folgt sogleich ein erschrockenes Piano. Mit ff. ist erst der Aufschrei bezeichnet, in dem Leonore sich zu erkennen gibt: »Töt erst sein Weib!« Und sofort kehrt das Dunkel zurück, ein Decrescendo piano, von Holzbläsern begleitet.

Als die Aufregung dann noch höher steigt, als Pizarro allmählich wieder Mut faßt und Leonore seine Herausforderung entgegenschleudert, wird das Tempo nicht etwa beschleunigt, wie der grobe Geschmack des Publikums es wohl erwarten könnte. Wo der Text einen Sturzbach von Tönen vermuten ließe: »Soll ich vor einem Weibe beben? ... Der Tod sei dir geschworen!« – schreibt Beethoven: »Più lento.« So bekommt der Streit der beiden in Ton und Gebärde und in der kühnen, mehr orchestralen als gesanglichen Führung der Singstimmen etwas von der Großheit der antiken Tragödie.[1] Als dann das Trompetensignal aus der Wetterwolke bricht, schlägt es ein wie ein Blitz. Die Erregung der vier Menschen ist auf einmal wie abgeschnitten, – ein einziger erstickter Schrei. Die wunderbare Befreiung äußert sich nicht in Frohlocken, sondern wird Andacht, wird Gebet. Erst nach dem zweiten Trompetenstoß, als der bestürzte Geist zu übersehen beginnt, was geschehen ist, platzen die Leidenschaften aufeinander, und der Auftritt schließt – zum erstenmal in diesem Akt – mit dem Fortissimo einer solchen Erregung, daß in der ersten Fassung die Musik den Abschluß nicht findet und auf einem verminderten Septimenakkord in der Schwebe bleibt:

---

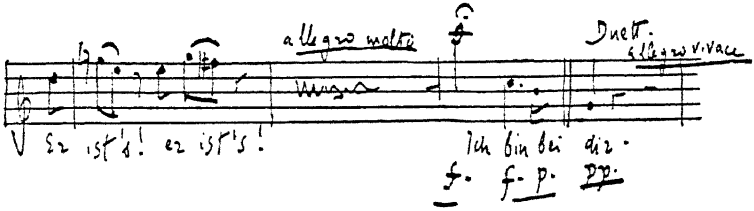
[1] Berlioz schildert »les voix qui s'interpellent, en brûlantes apostrophes, au milieu du tumulte de l'orchestre et de ce trait des instruments à cordes, semblable aux vociférations d'une foule agitée«. Er sieht in dieser Szene »un miracle de musique dramatique« und »ne connaît pas de pendant chez aucun maître ancien ou moderne«.



Hier ist nun im Fidelio eine Streichung vorgenommen worden, die schwerer zu verschmerzen ist als die andern. Beethoven hatte sich wohl gehütet, aus diesem Tongetümmel ex abrupto in das Liebesduett überzugehen. Auch hatte er hier auf dem Gipfel des Gefühls das Wort vermieden und es durch ein langes, erschütterndes Rezitativ im Orchester ersetzt, allegro ma non troppo. Pizarro hat sich eiligst zum Empfang des Ministers wieder hinaufbegeben, Rocco ist zu den Gefangenen gelaufen, um ihnen die Nachricht von seiner Ankunft zu bringen. Mann und Frau sind allein. Leonore ist von der Erregung überwältigt bewußtlos zu Boden gesunken, und Florestan, im Dunkeln angekettet, weiß nicht, wo sie geblieben ist. Er wagt kaum zu glauben, daß wirklich geschehen ist, was geschah. Unruhig klirrt er mit den Fesseln und ruft nach ihr. Auf das schöne Flehen der Oboen: »O Leonore! Leonore!«, antworten Klarinetten und Fagotte mit innigem Seufzen:

Leonore, noch ohne Bewußtsein, spricht mit dem Geliebten. Florestan bemerkt die Hingestreckte: »Ha, sie ists!« Er will zu ihr, er kann nicht. Von neuem das atemlose Seufzen der Klarinetten. Leonore kommt zu sich, der Gesang der Oboen klingt wie wiederkehrendes Licht.

Sie steht auf, wankt, lehnt sich gegen die Mauer und stürzt zu ihm:



Ein Aufschrei, mit f., nicht mit ff. bezeichnet und sofort zum pp. beschwichtigt, und dann erst setzt Allegro vivace das Duett der überseligen Liebe ein. Hin und wieder hält der Jubellauf der Geigen

inne und verweilt ergriffen in ein paar weltentrückten Adagio-Takten: »Nach unnennbaren Leiden ... mein Mann an meiner Brust ...«

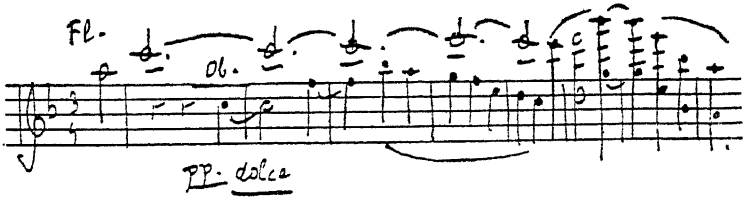
Das haben natürlich die Hochgebildeten der Zeit nach Strich und Faden verrissen, wie man in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vom 8. Januar 1806 nachlesen kann. Den »lauten, wilden Jubel« fanden sie geschmacklos und »dem stillen, wehmütig-tiefen Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben«, nicht angemessen.

Merkwürdig ist, daß Beethoven seiner Palette hier wieder ein paar Mozartische Farben beigemischt hat. Aber es braucht nur seine Leidenschaft sich darein zu ergießen, und sie haben ein ganz andres Wesen. Das trunkene Duett ist von erstaunlicher rhythmischer Freiheit. Bald stockt es, bald setzt es wieder ein, schwingt sich in höchste Höhen und sinkt wieder zurück. In der zweiten Fassung schließt das Orchester mit einem Überschwang von Liebesglück, der Wagner für den Anfang des zweiten Aktes vom Tannhäuser die jugendfrohe Arie der Elisabeth eingegeben hat.

Nun ist die Freude da, und in dem großartigen Schluß werden ihr alle Tore weit geöffnet. In seiner jetzigen Gestalt ist er dem Meister nicht auf den ersten Wurf gelungen. Die Urleonore bringt nach dem Duett der beiden Gatten einen Rachechor der Gefangenen hinter der Szene. Leonore fürchtet sich bei dem Lärm, der durch die Kerkerwände hereinschallt, Florestan beruhigt sie. Immer näher kommt das Getöse, die rachelustige Rotte drängt sich auf die Bühne. Dann tritt der Minister auf und bringt die Freiheit. Dies ganze Treiben war dramatisch und wirkungsvoll, und doch hat der große Musikdichter darauf verzichtet, der Sänger des Heldengesangs, und mit Recht. Er sah ein, daß nach dem Freudenrausch des Duetts nichts andres mehr erträglich war als ein Jubelausbruch des ganzen Volks im Chor und im Orchester. Aus ähnlichen Gründen unterdrückte er in den folgenden Szenen eine vom dramatischen Gesichtspunkt ausgezeichnete Episode, die aber den

Strom nur unterbrochen hätte: Leonore und Florestan, die den Minister anflehen, ihrem Feinde die Vergeltung zu erlassen und ihn nicht in das Verlies zu werfen, dem Florestan entronnen ist. Er würde die Strafe nicht ertragen, weil ihn nicht das gute Gewissen aufrichten könnte wie Florestan. Es wird Beethoven sicher nicht leicht gefallen sein, diese Stelle zu opfern, weil sie ihm aus der Seele gesprochen war. Aber der Künstler in ihm behielt das letzte Wort.[1] Er verzichtete auf die Gelegenheit, den Mitmenschen die eigene hohe Menschlichkeit zu predigen, und entließ den gewaltigen Chorgesang mit geschwellten Segeln auf das sonnige Meer.

Zuerst kommt Leonorens heilige Freude zu Worte, während sie Florestan die Fesseln abnimmt,



in der schönen Melodie, die Beethoven seinem bedeutendsten Jugendwerk entnommen hat, der erst in neuerer Zeit veröffentlichten Cantate auf den Tod Josephs II.

Sie wird von den fünf Solostimmen zu einer Begleitung von Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten gesungen und dann vom Chor aufgenommen, der ihre gelassene, klare Fülle ganz zum Ausdruck bringt. Am Ende verklingt sie im Pianissimo.[2]

Unmittelbar darauf aber erschallt das Thriumphlied der Treue, die Hymne an die Frau: »Wer ein holdes Weib errungen, stimm in

[1] Weniger glücklich war nach meiner Ansicht der Gedanke, das wankende Orchestermotiv meno allegro in A-Dur, das ursprünglich darzustellen hatte, wie die heldenmütige Leonore in dem Augenblick, da sie den Gemahl gerettet sieht, wieder zur schwachen Frau wird, auf Florestan zu übertragen, den seine Fesseln behindern. — [2] In der zweiten Fassung läßt Beethoven Leonore zuerst allein singen und dann die andern Solostimmen einfallen. Den Chor hat er eingeschränkt.

unsern Jubel ein!« In der Urleonore wurde sie maestoso von dem Quartett der Solisten angestimmt, also in weniger stürmischem Tempo als heute. Dann fiel der Chor ein. Ein zärtliches Duett der beiden Gatten ist eingeflochten wie ein Blütenzweig. Das jauchzende Fortissimo des Chors bricht jäh ab, es folgt ein Pianissimo im Orchester, Triolen der Saiteninstrumente im Pizzicato, getragen von Hörnern, und über der schwirrenden Stille des Volkes stimmt Florestan mit Brustresonanz auf dem zweigestrichenen G das Jubellied an, in einem Oktavensprung abwärts, ähnlich dem Tenor, der in der neunten Symphonie den Marsch der heroischen Freude anführt:

Das Soloquartett und der Chor singen mezza voce die Begleitung dazu. Dann endlich bricht die ganze Masse des Chors in ihr strahlendes »ff. sempre ff.« aus, in der zweiten Fassung schwebt Leonorens Stimme hoch über ihrer eigenen Apotheose, und triumphierend beendet das Orchester mit Pauken und mit Trompetenstößen in einer blendend hellen C-Dur-Orgie das Siegesfest.

Ist damit nun alles gesagt? Das Werk ist doch zu Ende! Nein, das Wichtigste ist noch übrig, — die Ouvertüre, oder vielmehr die Ouvertüren. Beethoven schreibt, ein Fall, der in der Musikgeschichte einzig dasteht, vier Ouvertüren über ein Thema. Zehn Jahre lang jagt sein Genius auf dem brausenden Strom des Innern durch

das Gedränge der andern Werke hindurch einer Form nach, die vor ihm flieht, und schafft als Einleitung zu einer Oper eine Symphonie nach der andern. Was ist das für ein Gedanke, der da nach Ausdruck verlangt und nicht Ruhe geben will?[1]

Schon das Problem der Ouvertüre überhaupt hat Beethoven jahrelang bedrängt und beunruhigt, und trotz der verschiedenen wundervollen Lösungen, die er dafür fand, hat er es eigentlich nie endgültig gelöst. Man hat eher den Eindruck, daß ihn von einem gewissen Zeitpunkt an der Mut verließ. Jedenfalls hat er seine genialen Streifzüge in das unbekannte Land aufgegeben, das nach ihm von den Meistern der symphonischen Dichtung und des Musikdramas im Sinne Wagners durschforscht worden ist.

Er hatte einerseits den Anforderungen der damaligen Bühne zu genügen, die sich schlecht mit seinem auf das Heldische gerichteten Geist vertrugen, und andrerseits den einander widerstrebenden

[1] Zuerst soll hier die Chronologie der vier Ouvertüren festgelegt werden. Die vorzügliche Arbeit von Josef Braunstein: »Beethovens Leonore-Ouvertüren, eine historisch-stilkritische Untersuchung«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, hat endlich mit den Irrtümern aufgeräumt, in denen sich die Kritik seit Ignaz v. Seyfried und Nottebohm verfangen hatte. Die Leonoren-Ouvertüre Nr. 1 ist 1805 für die dreiaktige »Urleonore« geschrieben, aber nicht mit ihr zusammen aufgeführt worden; sie war zuerst vor einem kleinen Kreise beim Fürsten Lichnowsky gespielt worden, der sie einstimmig abgelehnt hatte (vgl. Schindler). Sie blieb zu Lebzeiten Beethovens unveröffentlicht und erschien 1832 bei Haslinger als op. 138. Statt ihrer wurde bei den Aufführungen im Jahre 1805 die Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 gespielt. Warum sie in ihrer machtvollen Neuartigkeit dem Publikum unverständlich war, wird weiter unten besprochen werden. Für die Wiederaufnahme der auf zwei Akte zusammengestrichenen Leonore im Jahre 1806 schrieb Beethoven die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, die dann die berühmteste wurde. Die Ouvertüre Nr. 2 wurde zu Beethovens Lebzeiten nicht veröffentlicht. Sie erschien zuerst 1843 in gekürzter Form und dann 1853 und 1905 in den Ausgaben von Otto Jahn und Erich Prieger. Neuerdings ist sie in einer zweiten Fassung von Beethovens Hand aufgefunden worden. Die Fidelio-Ouvertüre Nr. 4 wurde für die letzte Bearbeitung und Neuaufführung des Werkes im Jahre 1814 geschrieben. Sie ist die wenigst Gewichtige von den vieren und wird wohl gerade aus diesem Grunde seitdem stets mit der Oper zusammen aufgeführt.

Ansprüchen des eigenen Genius, in dem sich, wie wir wissen, sein Leben lang zwei gleich gebieterische Triebe bekämpften: das Verlangen nach tiefem und lebendigem Ausdruck und das Streben nach einem schönen, großartigen und festen Aufbau, — innere Bewegung und Form. Die eigentliche Frage, die Beethoven in den vier Leonoren-Ouvertüren aufgeworfen und ihrem ganzen Umfang nach geprüft hat, war also, ob der Ausdruck über die Form oder die Form über den Ausdruck herrschen sollte.

Selbstverständlich mußte bei Beethoven die Form immer zu ihrem Recht kommen. Wer sie aufgibt, ist kein Künstler. Wer aber nichts andres sieht und will als sie, der ist nur ein kleiner Künstler. In unsern Augen gilt allein, wer von dem doppelten Verlangen besessen ist und beide Forderungen in Einklang zu bringen sucht. Das aber ist in dem einen wie in dem andern Sinne möglich: er kann den Bildner in sich mit der Leitung des Werks betrauen oder den Dichter, der dem treibenden Gedanken ganz verfallen ist. Beethoven hat in der dritten Leonoren-Ouvertüre die eine, in der zweiten die andre Antwort auf die Frage gegeben.

Nur auf diese beiden Ouvertüren kommt es an. Nr. 1 ist ein tastend vorfühlender Versuch, mit dem Beethoven nicht zufrieden war, der ihn aber zu den glänzenden Entdeckungen in den beiden folgenden Ouvertüren geführt hat. Nr. 4 stellt den Verzicht zugunsten der szenischen Notwendigkeiten dar.

Die drei C-Dur-Ouvertüren, sowohl die skizzenhafte erste wie die beiden Meisterwerke Nr. 2 und 3, die zwei verschiedenen Kunstrichtungen angehören, haben eins miteinander gemeinsam: sie stehen unter dem Zeichen Florestans und nicht Leonorens. Das Lied des Gefangenen kommt in allen dreien vor, in der ersten gleichsam nur als Zitat, in den beiden andern ist es die Substanz des ganzen Werkes. Besonders in der zweiten regt es sich ungestüm lebendig, ein richtiges Leitmotiv, das in neunfacher Verwandlung durch alle Stufen von Tat und Leidenschaft entwickelt wird, bald pathetisch, bald lyrisch, bald kriegerisch.

Diese Neuerung, der die Musikgeschichte bis dahin nichts an die Seite zu stellen hatte und die sich dann bekanntlich im neunzehnten Jahrhundert ganz entfaltet hat, gibt zugleich Aufschluß darüber, was Beethoven vor sich sah, als er das Werk schrieb. Das Thema der Leonoren-Ouvertüren ist der einsame, von aller Welt abgetrennte, verfolgte Mensch, ist er selbst mit seinen Glücks- und Siegesträumen. Dabei handelt es sich aber nicht einfach um ein personifiziertes musikalisches Thema; die Ouvertüre Nr. 2 ist durchweht vom Tatensturm des Dramas. Schon die ersten Takte beschwören die Kerkermauern herauf, das düstere Zwielicht, den Jammer des Gefesselten. Die Modulationen, in denen das Klagelied sich ergeht, sind von kühnstem Ausdruck. So verwegen wie in den letzten Akkordfolgen des einleitenden Adagios, so vertraut mit den äußersten Möglichkeiten der Harmonie hat Beethoven sich kaum je wieder gezeigt. Doch er war seiner Zeit zu weit voraus, und so blieben es Perlen vor die Säue. Sogar Cherubini sagte, er habe in der immerhin stark gemäßigten Ouvertüre Nr. 3 »wegen Bunterlei an Modulationen die Haupttonart nicht zu erkennen vermocht«. Nachdem das Adagio verklungen ist, wühlt der Strom der Handlung im Allegro fort, und aus dem brodelnden Gewässer taucht in verschiedenen Gestalten, schmerzlich, hoffnungsfroh, die Melodie des Florestan auf. Die Durchführung – der mittlere Teil des Allegros – erfüllt die ihr zukommende Aufgabe, die verschiedenen Motive miteinander zu verwickeln und in ihrem Widerstreit und ihrer Wechselwirkung vorzuführen. Da war Beethoven in seinem Element; dies musikalische Schlachtfeld hatte er sich in der Eroica selbst geschaffen. Hier bleibt nichts unentschieden. Immer klarer zeigt sich, wo alles hinaus will. Am Ende der Durchführung ist das Drama auf seinem Wendepunkt angelangt, und wie in der Oper schlägt das Trompetensignal den Knäuel unbändiger Gewalten, die sich schlangengleich umschnüren, mit einem Axthieb entzwei. In der Ouvertüre Nr. 2, wo der Trompetenstoß nicht im Orchester, sondern fern von der Bühne her ertönt, tritt die

dramatische Absicht besonders deutlich hervor. Dem deus ex machina, der den Knoten löst, antwortet hier Florestans Stimme, aber in neuem Licht, von neuen Harmonieen umkleidet. Der Gefangene ist nicht mehr in Nacht begraben. Es hellt sich auf, das Glück naht, – da ist es. Die Melodie bricht mit lautem Schall in die von Freude und Kraft tausendstimmig überschäumende Coda aus.

Um die Handlung bis zu dem triumphierenden Schluß folgerichtig abzuwickeln, hat Beethoven im Allegro vorsätzlich auf die Reprise verzichtet, die damals die Überlieferung für die symphonische Form vorschrieb.[1] Die Neuerung wurde nicht verstanden. Die Magister des Geschmacks und der öffentlichen Meinung empörten sich wider solche Ketzerei, nicht eine einsichtsvolle Stimme erhob sich für den Meister. Er selbst quälte sich noch mit dem Formproblem der Ouvertüre, sein Bildnergewissen ließ ihn darüber nicht zur Ruhe kommen, und schließlich wurde er an der eigenen Kühnheit irre und ließ die Beute wieder fahren. Er hatte Selbstverleugnung genug, das geniale Stück zu verwerfen, das nur durch einen Zufall vor dem Untergang bewahrt worden ist, und die noch erstaunlichere Kraft, eine neue Ouvertüre zu schreiben, die, ohne der Vorgängerin zu gleichen, ihr ebenbürtig war.

In der Ouvertüre Nr. 3 ist der Grundriß reinlicher gezogen, das Gleichgewicht der Massen streng gewahrt, die Reprise wieder aufgenommen und das Ganze von der Vorherrschaft des poetischen Gedankens befreit, der in der zweiten die Zügel der Musik geführt hatte. Damit war die klassische Sonatenform wieder hergestellt, aber in einer Straffheit und königlichen Fülle, wie nur Beethoven sie wiederherstellen konnte. Wer dächte nicht an das große Crescendo zum Schluß, das wie ein Bergstrom, vom Gewitterregen geschwellt, zu Tal stürzt und das ganze Gefilde überschwemmt!

---

[1] Die damalige Ouvertüre, wie wir sie bei Mozart finden, dem Beethoven in seinem Erstlingswerk auf diesem Gebiet, der Prometheus-Ouvertüre, folgt, bestand im wesentlichen aus einer langsamen Introduktion und einem ersten Sonatensatz im Allegro, mit Reprise, aber ohne Durchführung.

Und nun mag unter den beiden Meisterwerken auswählen, wer will! Das eine ist ein symphonisches Drama, das andre eine dramatische Ode. Mit Schumann, dem sich die Schule Liszts und Wagners eigentlich hätte anschließen müssen[1], kann man die zweite Ouvertüre für die größere halten; man kann auch wie die Orthodoxen der dritten den Vorzug geben. Uns sollen beide gleich wert sein. Es sind zwei Welten, die sich ergänzen. Ein genialer Mensch, der sich selbst standhielt, hat sie beide aus dem Nichts heraufgerufen. In der einen ordnet sich das Lyrische dem Drama unter, die andere beherrscht es ganz.

Es leuchtet ein, daß keine von beiden sich zur Einleitung für die Oper eignet. Dazu sind sie zu gewaltig. Sie würden die ersten Szenen erdrücken. Wo führte wohl aus solchem Heldengesang ein Weg hinab zu der bügelnden Marcelline?

Die E-Dur-Ouvertüre Nr. 4 gibt sich gefälliger und geleitet uns über eine Nebentreppe in Florestans Verließ. Die Musik ist dem kleinbürgerlichen Gesichtskreis des ersten Aktes angepaßt und steht doch nicht im Widerspruch zu dem Grundgedanken des Werks. Der Löwe hat eine Singspielhaut übergeworfen, und wenn sie ihn auch nicht unkenntlich macht, so brauchen doch die Zartbesaiteten unter seinen Zuhörern nicht mehr zu erschrecken. Das Drama, das sie erwartet, meldet sich so bescheiden und sacht wie nur möglich in ein paar nachdenklichen Adagiotakten zu Anfang und zum Schluß, unmittelbar vor der Coda, – einem Gebet ohne Seelen-

[1] Braunstein macht auf die sonderbare Tatsache aufmerksam, daß Wagner, der zu verschiedenen Malen und auf sehr verschiedene Weise von der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 gesprochen hat, von der Ouvertüre Nr. 2 keine Notiz nimmt. In seiner Abhandlung von 1879: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, wie in seinem Aufsatz von 1857: »Über Franz Liszts symphonische Dichtungen« wirft er Beethoven vor, er sei auf halbem Wege stehengeblieben, weil er die Reprise beibehalten habe, die den Gang der musikalischen Handlung unterbreche. In der Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 hatte Beethoven ja gerade die Kühnheit gehabt, die Reprise fallen zu lassen. Dies Werk kann wohl als ein echter Vorläufer der symphonischen Dichtungen Liszts und des ganzen neunzehnten Jahrhunderts betrachtet werden.

angst und tragisches Dunkel. Dann folgt ein glänzendes, funkelndes Presto, fast tanzartig, so wie Weber es später gemacht hat. Ich denke dabei unehrerbietig genug an Zettel, als er den Löwen spielen will: »Ich will euch so sanft brüllen wie ein saugendes Täubchen; ich will euch brüllen, als wärs 'ne Nachtigall!« Hier spielt in der Tat der Löwe Nachtigall.

Wir wollen diese Introduktion auch ohne Begeisterung ruhig hinnehmen. Beethoven hat im ersten Akt dem bürgerlichen Lustspiel immer noch reichlich viel Raum gelassen, und so ist eine andre Einleitung nicht möglich.

Was aber soll mit den beiden großen C-Dur-Ouvertüren geschehen? Müssen wir sie preisgeben und in den Konzertsaal verweisen? Für die Ouvertüre Nr. 2 wird kaum etwas andres übrig bleiben. Sie ist in sich selbst ein zu vollständiges Drama, als daß noch ein Drama darauf folgen könnte. Für die Ouvertüre Nr. 3 liegt die Frage anders. Sie gibt nicht wie ihre Vorgängerin eine Zusammenfassung des dramatischen Geschehens, sondern sie ist seine lyrische Blüte, sein Widerschein in der Seele, oder, um ein Bild zu gebrauchen, das dem ersten entgegengesetzt und vielleicht noch treffender ist, die Wurzel des Dramas im Allmenschlichen. Das war bei den Alten der Chor; die über das menschliche Organ hinausreichenden Mittel der modernen Symphonie standen ihnen für ihre Tragödien noch nicht zu Gebote. Heute bilden die Okeaniden des Orchesters, die wogend den Felsen des Prometheus umspielen, ohne Worte den Chor.

Die Einführung einer neuen lyrischen Form in die dramatische Musik hat von jeher dunkel und beunruhigend Beethoven im Sinn gelegen. Wie er später in der Symphonie mit Chören endlos hin und her tastet, ehe er sich entschließt, wie und in welchem Augenblick die menschliche Stimme der Göttin gleich aus dem schäumenden Meer der Instrumente auftauchen soll, so erfühlt er nun in der Leonore die entgegengesetzte Richtung, den unbetretenen Weg, der vom gesungenen Gespräch zum instrumentalen

Chor führt. Aber wenn er ihn auch sich selbst zur Freude findet, woher sollte er die Macht nehmen, ihn vor versammelter Schulweisheit der Wiener Bühne vorzuschreiben? Er steht zu sehr allein, zu weit vorn, schließlich verläßt ihn die Kraft der Überzeugung. Mit der Symphonie hätte er seinem Werk das Herz, seiner Tragödie den Chor einverleibt – er gibt es auf.

So bleibt unsere Aufgabe, der Tragödie die Symphonie zurückzugeben. Eine solche Neuerung stößt auf viel Widerstand, ich weiß es wohl. Die ganze Opernüberlieferung sträubt sich gegen den Gedanken, mitten in den Akt eine Ouvertüre einzufügen. Ein so einsichtiger Kenner wie Hermann W. von Waltershausen bezeichnet in der oben angeführten Arbeit die Aufführung der Ouvertüre Nr. 3 nach der Kerkerszene als eine »dramaturgische Katastrophe«, ganz abgesehen davon, daß »es ungeheuerlich sei, die C-Dur-Orgie des Finales durch eine ebensolche einer vorhergehenden Verwandlungsmusik vorwegzunehmen und so den Hörer tatsächlich im C-Dur-Dreiklang zu ersäufen, wie jenen bekannten englischen Prinzen im Malvasierfaß«. Ich wäre ganz seiner Meinung, hätte mich nicht die unmittelbare Erfahrung anders belehrt. Aber seitdem ich bei den Vorstellungen zur Jahrhundertfeier in Wien gemeinsam mit dem ganzen Theater erlebt habe, wie überwältigend nach dem Liebesduett im Kerker die Ouvertüre wirkt, wenn sie sich wie ein Triumphbogen vor der Sonnenherrlichkeit der letzten Szene auftut, dem Hochgesang von Chor und Volk zum Preise der Treue, habe ich mich unter dem tönenden sixtinischen Gewölbe gebeugt und Beethovens genialen Gedanken begriffen. An dieser Stelle enthüllt diese Ouvertüre das eigentliche Drama, das Beethoven auf der Seele lag und das er seiner Zeit zum Trotz auch wirklich geschrieben hat.

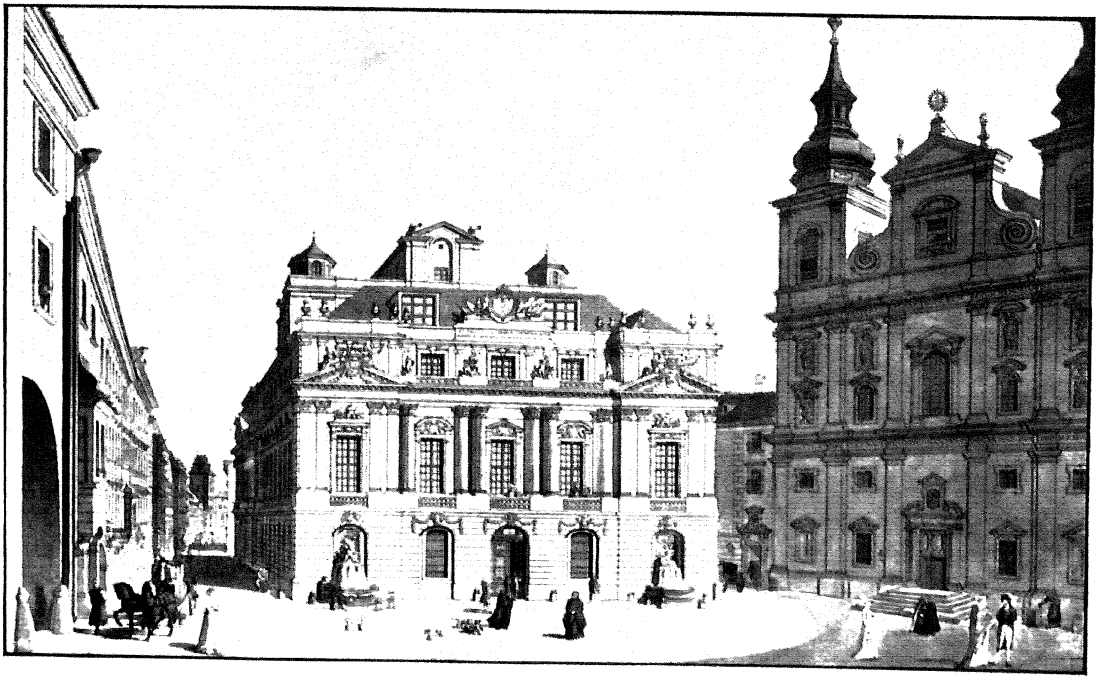
Wir haben gesehen, wie er vom ersten Akt zum zweiten aufsteigt, von dem bürgerlichen Lustspiel des achtzehnten Jahrhunderts zu der großen Musiktragödie im Sinne Glucks, – nur daß er sie der antiken Gewänder entkleidet und an die Stelle der edeln

Gebärde das echte Leben setzt. Wir sahen, wie er sich auch noch über die Schranken der Handlung und ihres tragischen Helden, des angeketteten Florestan, hinwegschwingt bis in die äußerste Einsamkeit, die allen Menschenseelen gemeinsam ist. Indessen hält bis zum Ende der Kerkerszene das Dramatische ihn gebunden, und er schöpft alle seine Ströme von Schmerz und Haß, von Ingrimm und Liebe aus. Mit dem Duett aber ist das Drama zu Ende.

Dann schließt sich an das Schauspiel an, was Beethoven ganz neu erfunden und erschaffen hat: der lyrische Schluß, die allumspannende Ode, – die dritte Leonoren-Symphonie und die Chorszene. Leonore und Florestan verschwinden. Im Finale sind sie als Person erloschen, verklärt zu Chorführern des Volks. Hier handelt es sich nicht mehr um das Erlebnis zweier Gatten, sondern um die Freiheit und die Liebe überhaupt. Eine riesige Symphonie mit Chören, in der ganzen Musikliteratur einzig dem letzten Satz der neunten Symphonie vergleichbar, – nur noch schöner, will mir scheinen, noch vollkommener, überfließend von Jugend und strahlend von Glück. Denn sie ist in der Stunde vollsten Saftes vom Baum des Lebens gepflückt worden, ein Zweig, mächtig erblüht, als die Sonne im Zenit stand.

Damit steht die einzigartige Bedeutung der Leonore klar vor unsern Augen, der königlichen Eiche im Herzen des Waldes. Ich kenne nichts, was ihr ähnlich sieht. Nachfolger hat sie nicht gehabt, – jedenfalls waren es nicht Wagner und seine Schule. Die Keime von Wagners Musik liegen in Beethovens Symphonieen, nicht in seiner Tragödie mit Chören. Ein solches Werk lag außerhalb von Wagners geistiger Welt. Ihm war das Menschliche zu sehr von Metaphysik verschüttet und überwuchert vom Verstand.

Die große, klassische Humanität der Leonore, die im »Orpheus« und in der »Alceste« von Gluck und in ein paar Szenen Mozarts vorbereitet war, steht da wie das Denkmal eines bessern Europas, das Goethe und Beethoven an der Schwelle des neunzehnten Jahr-



22. Die alte Universität

23. Der große Redoutensaal

hunderts von ferne schauten und das in den sturmbewegten hundert Jahren, die seitdem verflossen sind, nicht hat Gestalt gewinnen können.

Am 2. Juni 1806, als der Fidelio der feindseligen, gleichgültigen Welt erlegen war, schrieb Breuning, Beethoven sei ins Herz getroffen und »habe einen großen Teil seiner Lust und Liebe zur Arbeit verloren«. So hatte nicht einmal der Mann, der ihm wie ein Bruder nahe stand, eine Vorstellung von der unerschöpflichen Heldenkraft seines Freundes. Zu der Stunde, da er diese Zeilen schrieb, hatte Beethoven die Arbeit schon wieder aufgenommen. Und was hatte er unter Händen? Seit dem 26. Mai schrieb er an den drei Rasumowsky-Quartetten op. 59.[1]

Hier mache ich Halt auf meinem Wege. Wir stehen an einem Wendepunkt seiner Kunst und seines innern Lebens. Aus den Quartetten op. 59 weht uns wohl zum erstenmal in Beethovens Musik das Dämonische an, das sich später unverkennbar geltend macht. Das eherne Tor der Seele knirscht in seinen Angeln. An den römischen Tempel klopft ein seltsamer Gast.

Wir wollen hier die Tür schließen. Dies Buch gehört dem ordnenden Willen und der klassischen Vernunft, dem Weltherrscher, dem Meister, der das Volk der Träume bezwungen und sich untertan gemacht hat. In den nächsten Kapiteln aber beginnt der Befreiungskrieg. Der Traum nimmt Rache.

---

[1] In demselben Jahre schreibt er das G-Dur-Klavierkonzert, das Violinkonzert op. 61, die vierte Symphonie und die 32 Variationen über ein Thema in C-Moll, — eine Welt von Schönheit, neue Welten, die er erobert.

AN DEN LESER

DER Verfasser hat in dieses Buch keine Besprechung der frühen Quartette und Trios aufgenommen, weil er, ähnlich wie bei den Sonaten, lieber das ganze Gelände von seinem Gipfel überschauen will. Die Höhepunkte von Beethovens Kammermusik aber sind nach seiner Ansicht die Rasumowsky-Quartette op. 59 und die Erdödy-Trios op. 70.[1] Das Kapitel bleibt daher einem künftigen Bande vorbehalten. Ebenso steht es mit den Konzerten, die wir von ihrer höchsten lichten Spitze, dem G-Dur-Klavierkonzert aus, betrachten wollen.

Wenn andrerseits die Frage auftaucht, warum diese Betrachtungen über Beethoven erst im Jahre 1800 mit seinem dreißigsten Lebensjahr einsetzen, so lautet die Antwort, daß es nicht unsre Absicht war, in einer Biographie die Entwicklung seines Wesens von der Kindheit bis an den Tod vollständig darzustellen. Wir beschränken uns absichtlich auf eine Untersuchung der großen Epochen seines Schaffens, jener entscheidenden Zeiten in seinem Leben, da er in scheinbarem Untergang sich erneuert. Das Werk möchte, dem Auf und Nieder seines Werdens folgend, wie ein Oratorium die »Jahreszeiten« seines Lebens an dem Leser vorüberziehen lassen. Aber wir beginnen im Frühsommer und enden, wenn die letzten Quartette gleich Schneeglöckchen dem Frühling im gefrorenen Boden die Wege bahnen.

[1] Hier ist aber nur von der ersten Alpenkette die Rede. Dahinter ragt noch ein zweiter Gebirgszug.

Wir müssen noch hinzufügen, daß bei dem heutigen Stande der Beethovenforschung [1] die Jugendgeschichte des Meisters noch nicht genügend aufgeklärt ist. Es wäre voreilig, sich jetzt schon darüber zu verbreiten.

Zum Schluß sei uns erlaubt zu erklären, daß wir die in diesem Buch vereinigten Aufsätze nur als den ersten Plattenzustand eines durchaus noch nicht vollkommenen Kupferstichs betrachten und im weitern Verlauf unserer Forschung noch manches daran zu verbessern hoffen. R. R.

[1] Ich gedenke dabei mit höchster Anerkennung der schönen und bahnbrechenden Arbeiten von G. de Saint-Foix, der zusammen mit T. v. Wyzewa auch in Mozarts Jugendgeschichte das erste Licht gebracht hat.

I. BEETHOVENS TAUBHEIT

Im Heiligenstädter Testament, dem verzweifelten Brief an seine Brüder vom Oktober 1802, schreibt Beethoven: »... Sobald ich tot bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget Ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde ...« Sein Wunsch ist ihm erfüllt worden, nicht durch Professor Schmidt, der lange vor ihm gestorben ist, sondern durch Dr. Joh. Wagner, Assistenten am Pathologischen Museum zu Wien. Er nahm am Tage nach Beethovens Tode, am 27. März 1827, in Gegenwart von Professor Wawruch, der den Meister in seiner letzten Krankheit behandelt hatte, die Sektion vor.

Der Obduktionsbericht[1] und die vertraulichen Äußerungen, die Beethoven selbst teils mündlich, teils schriftlich einigen Freunden[2] gegenüber getan hat, sind die einzigen zuverlässigen Quellen, mit

[1] Das Original ist verschollen. Seyfried besaß eine Abschrift und hat sie im Anhang seiner Arbeit über Beethovens Studien veröffentlicht. Theodor Frimmel hat zuerst wieder darauf hingewiesen und den Urtext in seinem »Beethoven-Handbuch« (2 Bände, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1926) abgedruckt. Soweit der Bericht die Gehörorgane betrifft, gebe ich ihn am Ende dieses Exkurses wieder. — [2] Briefe an Amenda vom Juni 1801 und an Wegeler vom 29. Juni und 16. November desselben Jahres. »Heiligenstädter Testament« vom 6. Oktober 1802. Unterhaltungen mit Dr. Alois Weißenbach 1814 und mit Charles Neate 1815. Hinzu kommen noch ein paar Zeugnisse aus seinem Freundeskreise, von Ries, Czerny, der Familie Giannatasio del Rio, von Schindler, Seyfried, Breuning u. a. m.

deren Hilfe sich allenfalls der geheimnisvollen Krankheit nachforschen läßt. Viele Ärzte und Musikgelehrte haben es versucht, es gibt eine umfängliche Literatur über die Frage.[1] Völlig geklärt aber ist sie noch nicht. Die Meinungen widersprechen einander, und niemand hat bisher das Rätsel gelöst, wie ihm bei einer so völligen Zerstörung der Hörorgane – er hat schließlich keine Spur eines von außen eindringenden Geräusches mehr vernommen[2] – die musikalische Schöpferkraft in solcher Vollkommenheit erhalten bleiben konnte. Alle diese Arbeit ist dennoch keineswegs vergeblich gewesen. Was nicht in Betracht kommen konnte, ist ausgeschieden und dadurch der Umkreis des Problems eingeschränkt worden. Ganz neuerdings hat nun Dr. Marage mit seinen in der Pariser Académie des Sciences verlesenen Mitteilungen zu dem Thema[3] den Forschern eine Richtung gewiesen, in der sich, wenn auch nicht Sicheres, so doch eine Lösung von großer Wahrscheinlichkeit darbietet. Ich habe in seiner Arbeit durch die medizinische Wissenschaft bestätigt gefunden, was sich mir während meines Nachsinnens über die seelischen Vorgänge bei Beethoven und in einer eingehenden Untersuchung seiner Musik erschlossen hatte.

Ehe ich aber über diese Ergebnisse und über meinen Briefwechsel mit Dr. Marage berichte, der ihm sowohl wie mir die Möglichkeit gegegen hat, unsre Diagnosen miteinander zu vergleichen und die eine auf die andre zu stützen, gebe ich die wichtigsten von Beethovens eigenen Äußerungen wieder.

---

[1] Eine Zusammenfassung findet sich in dem ausgezeichneten Beethoven-Handbuch von Th. Frimmel unter »Taubheit«, »Krankheiten« und »Leichenöffnung«. Siehe auch Waldemar Schweisheimers Buch: »Beethovens Leiden, ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen«, München 1922, sowie eine kurze Bibliographie zu der Frage in meinem »Leben Beethovens« von 1903 (74. Tausend, 1927, S. 13 Anm. 1). — [2] Es wird erzählt, Schuppanzigh habe Beethoven in den letzten Lebensjahren einmal dabei überrascht, wie er mit einem Stiefelknecht heftig gegen einen harten Gegenstand schlug, um ein Geräusch zu hören, aber vergebens. — [3] »Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences«, Bd. 186 S. 110 und 266, Sitzungen vom 9. und 23. Januar 1928.

1. Beethovens Brief an Amenda vom Juni 1801:

»... Wisse, daß mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat. Schon damals als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren und ich verschwiegs; nun ist es immer ärger geworden... Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimnis aufzubewahren und niemand, wer es auch sei, anzuvertrauen...« Beethoven war also noch 1801 der Meinung, die andern Menschen bemerkten seine Schwerhörigkeit nicht. Amenda war 1796 nach Wien gekommen und reiste 1799 wieder ab, nachdem er das letzte Jahr in innigstem Verkehr mit Beethoven verbracht hatte.

2. Beethovens Brief an Wegeler vom 29. Juni 1801:

»... Mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und das soll sich durch meinen Unterleib, der schon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich ständig mit einem Durchfall behaftet war und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, ereignet haben. Frank wollte meinem Leib den Ton wiedergeben durch stärkende Medizinen und meinem Gehör durch Mandelöl, aber Prosit! Daraus ward nichts, mein Gehör ward immer schlechter und mein Unterleib blieb immer in seiner vorigen Verfassung; das dauerte bis voriges Jahr Herbst, wo ich manchmal in Verzweiflung war. Da riet mir ein medizinischer asinus das kalte Bad für meinen Zustand, ein gescheiterer das gewöhnliche lauwarme Donaubad: das that Wunder, mein Bauch ward besser, mein Gehör blieb oder ward noch schlechter. Diesen Winter gings mir wirklich elend; da hatte ich wirkliche schreckliche Koliken und ich sank wieder ganz in meinen vorigen Zustand zurück, und so bliebs bis ungefähr vier Wochen, wo ich zu Vering ging, indem ich dachte, daß dieser Zustand zugleich auch einen Wundarzt erfodere, und ohnedem hatte ich immer Vertrauen zu ihm. Ihm gelang es nun fast gänzlich, diesen heftigen Durchfall zu hemmen: er verordnete mir das laue Donaubad,

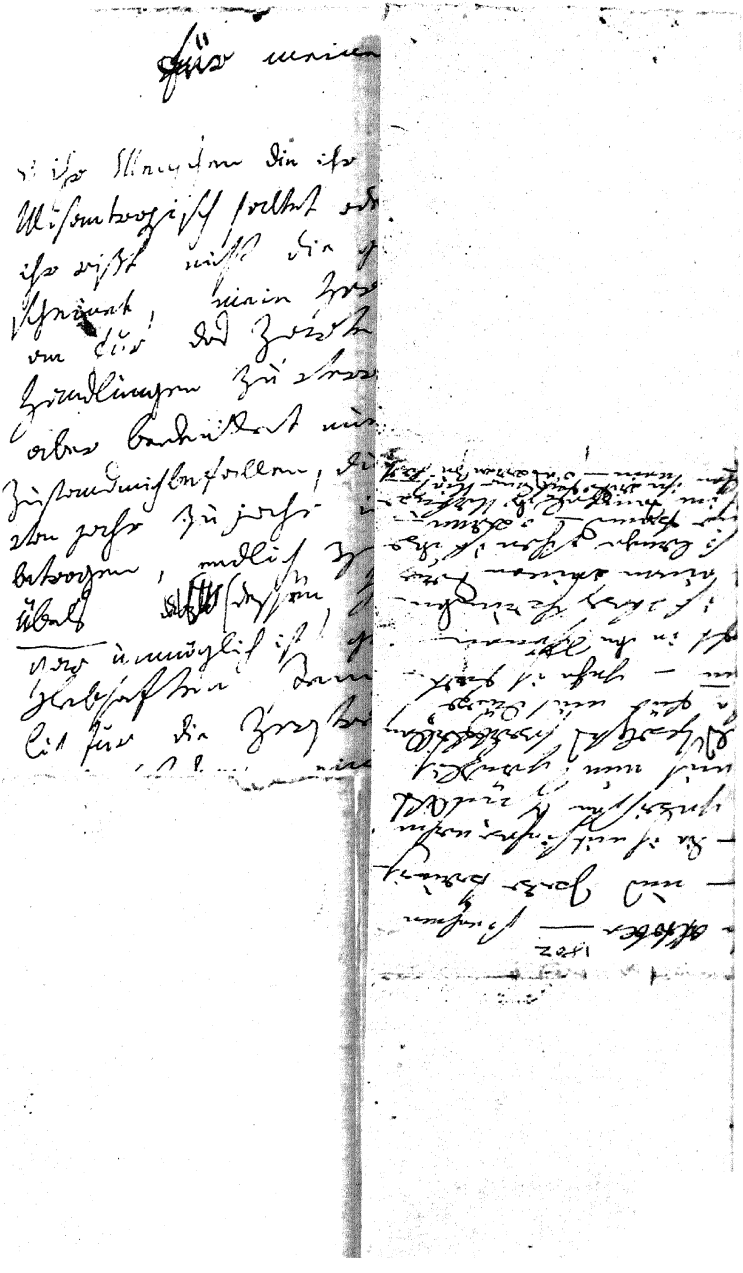
wo ich jedesmal noch ein Fläschchen stärkende Sachen hineingießen mußte, gab mir gar keine Medizin, bis vor ungefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Tee fürs Ohr, und darauf, kann ich sagen, befand ich mich stärker und besser; nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu; seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weils mir nun nicht möglich ist den Leuten zu sagen: ich bin taub... Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute gibt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal auch hör ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch, sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich...«

3. Beethovens Brief an Wegeler vom 16. November 1801:

»... Vering läßt mich nun schon seit einigen Monaten immer Vesikatorien auf beide Arme legen, welche aus einer gewissen Rinde, wie Du wissen wirst, bestehen; das ist nun eine höchst unangenehme Kur, indem ich immer ein paar Täge des freien Gebrauchs (ehe die Rinde genug gezogen hat) meiner Arme beraubt bin, ohne der Schmerzen zu gedenken. Es ist nun wahr, ich kann es nicht leugnen, das Sausen und Brausen ist etwas schwächer als sonst, besonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat,[1] aber mein Gehör ist gewiß um nichts noch gebessert; ich wage es nicht zu bestimmen, ob es nicht eher schwächer geworden. Mit meinem Unterleib gehts besser...«

Weiter unten folgen die Andeutungen über Giulietta Guicciardi:

[1] Merkwürdig ist, daß nach Schindler das linke Ohr nachher länger als das rechte der völligen Taubheit widerstanden hat.



»... Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht: wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich flohe die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bins doch so wenig. Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, die mich liebt und die ich liebe. Es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke...« An andrer Stelle spricht er dann von frischen Kräften, die er in sich aufsteigen fühlt: »... Meine Jugend – ja, ich fühle es, sie fängt erst jetzt an. War ich nicht immer ein siecher Mensch? Meine körperliche Kraft — sie nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann... O, es ist so schön, das Leben tausendmal leben!...«

4. Das Heiligenstädter Testament vom 6. Oktober 1802:

»... Aber bedenket nur, das seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert...« Hier zum erstenmal verlegt Beethoven die Anfänge seines Leidens so weit in die Vergangenheit zurück. Zu beachten ist aber, daß er die Worte »heilloser Zustand« nicht ausdrücklich auf sein Gehör allein bezieht. Aus dem Brief vom 29. Juni 1801 an Wegeler und aus den biographischen Notizen Wegelers geht hervor, daß 1796 vielmehr das Unterleibsleiden anfing. In dem Nachtrag zu seinen biographischen Notizen schreibt Wegeler: »Im kranken Unterleib meines Freundes lag schon 1796 der Grund seiner Übel, seiner Harthörigkeit, und der ihm zuletzt tödtlichen Wassersucht.« Von einer Ertaubung ist vor frühestens 1798 keine Rede, – »seit drei Jahren« heißt es in dem Brief von 1801.

Als aber Beethoven das Heiligenstädter Testament schrieb, hatte er schon »ein halbes Jahr auf dem Lande zugebracht«, auf den Rat des Arztes, der ihn »aufgefodert hatte, soviel als möglich sein

Gehör zu schonen«. Kurz vorher hatte er auf einem Sommerspaziergang mit Ries die Enttäuschung erlebt, von der sein Begleiter berichtet: »... Auf einer dieser Wanderungen gab Beethoven mir den ersten auffallenden Beweis der Abnahme seines Gehörs, von der mir schon Stephan von Breuning gesprochen hatte. Ich machte ihn nämlich auf einen Hirten aufmerksam, der auf einer Flöte, aus Fliederholz geschnitten, im Walde recht artig blies. Beethoven konnte eine halbe Stunde hindurch gar nichts hören und wurde, obschon ich ihm wiederholt versicherte, auch ich höre nichts mehr (was indes nicht der Fall war), außerordentlich still und finster.« Diese Erfahrung muß Beethoven tief betroffen haben, denn er kommt noch nach Monaten im Heiligenstädter Testament darauf zurück: »... Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte und ich auch nichts hörte. Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung: es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben ...« Von der Gesellschaft der Menschen ausgeschlossen zu sein, war das schlimmste nicht. Daß aber die Stimme seiner besten Freundin ihm verstummte, der Natur, das meinte er nicht überleben zu können. Nur die unstillbare Schöpferkraft bewahrte ihn vor dem äußersten Schritt. Als die Qual am unerträglichsten war, erwachte der Schaffensdrang, und er war gerettet. »Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück. Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben.« Das war der Augenblick, da der Dämon der Eroica ihn in die Schlacht rief, -- ein großartiger Beweis für die Allmacht des Geistes, der den Körper über den Abgrund trägt. – »Und Petrus ging auf dem Wasser ...«

Vier Jahre noch verleugnete Beethoven hartnäckig sein Leiden vor der Welt, und um ihn nicht aufzubringen, mußten die Freunde ihn in dem Wahn erhalten, sie hätten nichts davon bemerkt, – bis er sich endlich, als Unterliegender größer denn je, mit den Worten

geschlagen gab, die er 1806 auf ein Skizzenblatt zum Finale des dritten Rasumowsky-Quartetts schrieb: »Kein Geheimnis sey dein Nichthören mehr, auch bey der Kunst!« In den nächsten Bänden werden wir nun Schritt für Schritt verfolgen, wie das Licht ihm erlischt.

Was waren die Ursachen seiner Krankheit? Ich berichte hier zunächst über die Auffassungen Beethovens und seiner Freunde. Er selbst und Wegeler nahmen an, wie aus dem Brief vom 29. Juni 1801 ersichtlich ist, die Taubheit hänge mit dem Darmleiden zusammen. Nach Breunings Meinung lag ihr eine »rheumatische Entzündung« infolge übertriebener kalter Abwaschungen zugrunde. Damit stimmt auch das Fischhoffsche Manuskript überein, in dem es heißt: »Im Jahre 1796 kam Beethoven an einem sehr heißen Sommertage ganz erhitzt nach Hause, riß Türen und Fenster auf, zog sich bis auf die Beinkleider aus und kühlte sich am offenen Fenster in der Zugluft ab. Die Folge war eine gefährliche Krankheit, deren Stoß sich bei seiner Genesung an die Gehörswerkzeuge setzte, von welcher Zeit an seine Taubheit sukzessiv zunahm.«

Dr. Alois Weißenbach, ein namhafter Chirurg und Beethovens vertrauter Freund, ein zuverlässiger Zeuge, berichtet im Anschluß an eine Unterhaltung mit dem Meister aus dem Jahre 1814: »Er hat einmal einen furchtbaren Typhus bestanden.[1] Von dieser Zeit an datiert sich der Verfall seines Nervensystems und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs.« In welche Zeit diese Typhuserkrankung fällt, die in keinem Brief erwähnt wird, weiß man nicht, – vielleicht in den Sommer 1797 nach der Berliner Kunstreise. Jedenfalls ist Beethovens Geschichte vom Mai bis zum Oktober 1797 bisher unbekannt.

---

[1] Vielleicht ist das die »gefährliche Krankheit«, von der im Fischhoffschen Manuskript die Rede ist. Es könnte sich dabei um eine infektiöse Darmgrippe handeln. Wie die Erfahrungen der letzten Jahre zeigen, kommen Ohrenerkrankungen auf solcher Grundlage häufig vor.

In einer Unterhaltung mit dem englischen Pianisten Charles Neate, an dessen Worten ebensowenig zu zweifeln ist, gibt Beethoven das Jahr darauf eine andre Erklärung: ein heftiger Fall auf den Rücken habe ihn um sein Gehör gebracht. Eines Tages habe er zu Hause bei der Arbeit gesessen und jemand kommen hören, den er nicht leiden konnte. »Ich sprang«, heißt es dann, »vom Tische mit einer solchen Aufregung und Wut auf, daß, als der Mann ins Zimmer trat, ich mich auf den Boden warf, wie sie es auf der Bühne machen,« – hier breitete Beethoven seine Arme aus und machte eine erläuternde Bewegung – »und auf meine Hände fiel. Als ich wieder aufstand, fand ich mich taub und bin es seitdem geblieben. Die Ärzte sagen, der Nerv sei verletzt.« Vor 1801 aber kann das nicht gewesen sein, denn Beethoven erzählt Neate: »Ich war damit beschäftigt, eine Oper zu schreiben.« – »Fidelio?« – »Nein, Fidelio war es nicht.« Der lästige Besucher sei der erste Tenor gewesen, für den er eine Arie auf denselben Text schon dreimal hatte umschreiben müssen und der nun zum viertenmal deswegen zu ihm kam. Dabei kann es sich nur um das Oratorium »Christus am Ölberg« handeln, das 1801 begonnen und 1803 zum erstenmal aufgeführt worden ist. Beethoven könnte also im Jahre 1802, kurz ehe er das Heiligenstädter Testament schrieb, den Unfall gehabt haben. Damit wäre zwar nicht der Ursprung des Leidens erklärt, wohl aber eine Verschlimmerung, und mit ihr der Verzweiflungsausbruch in dem Brief an seine Brüder.

Wenn wir die angeführten Krankheitsursachen durchgehen, so zeigt sich, daß in den Augen der modernen Wissenschaft keine davon allein zur völligen Taubheit führen konnte – weder eine Erkältung noch der Fall auf den Rücken, der überhaupt erst nach Beginn des Leidens geschehen ist, noch eine Vergiftung der Organe durch Infektion –, daß aber wahrscheinlich alle zur Erkrankung beigetragen oder die schon eingetretene Schwerhörigkeit verschlimmert haben.

Hier möchte ich nun die Diagnose von Dr. Marage heranziehen, der sich dreißig Jahre lang ausschließlich mit dem Studium des Gehörs und der Veränderungen, denen es unterliegt, beschäftigt und seit 1900 Tausende von Ertaubungsfällen beobachtet hat.[1] In einem kürzlich in der Pariser Académie des Sciences gehaltenen Vortrag nennt er zunächst unter Berufung auf die Tatsachen, die Beethoven in dem oben angeführten Brief an Wegeler berichtet[2], verschiedene Arten von Ohrenerkrankungen, die bisher als möglich angenommen worden waren, aber nach seiner Ansicht nicht in Betracht kommen. Da heißt es: »Wir haben hier keine Taubheit auf Grund einer eitrigen Mittelohrentzündung vor uns. In solchen Fällen verschwinden die hohen und die tiefen Töne zuerst, die mittleren werden noch längere Zeit gehört. Auch Otosclerose kommt nicht in Frage, weil dabei die tiefen Töne zuerst ausbleiben, während die hohen im ersten Stadium oft überscharf aufgenommen werden.[3] Bei Beethoven aber war das Gegenteil der Fall. Wenn zuerst die Wahrnehmung der hohen Töne erlischt, vor allem, wenn ein Sausen und Pfeifen in den Ohren und eine übermäßige Empfindlichkeit gegen lautes Sprechen der Taubheit vorangeht, so handelt es sich um eine Verletzung des innern Ohrs,

[1] Marage: »L'Audition et ses Variations«, 2. Auflage 1924; — Physiologie de la Voix, 1925; — Éducation et rééducation des centres auditifs, 1913, und verschiedene andre Arbeiten über dieselben Fragen. — [2] Besonders darauf, daß Beethoven zuerst die hohen Töne nicht mehr vernimmt; daß ein Sausen und Brausen in den Ohren der Taubheit vorangeht und sie vielleicht auch begleitet; daß er hört, wenn jemand leise spricht, aber die Worte nicht versteht und daß es ihm unerträglich ist, wenn ihn jemand anschreit. — [3] Auf diesem Punkt stimmt Dr. Marage allerdings nicht mit den deutschen Diagnosen überein, die Frimmel in seinem Beethoven-Handbuch unter dem Artikel »Taubheit« zusammenfaßt. Dort wird auf Otosclerose geschlossen, weil nach den neusten Forschungen dabei die hohen Töne zuerst verschwänden. Dr. Georges Canuyt, der Leiter der Ohrenklinik an der Universität Straßburg, kommt in seinem Aufsatz: »La surdité de Beethoven« gleichfalls zu dem Ergebnis, daß es sich um den juvenilen Typus der doppelseitigen Otosclerose mit trophischen und hyperämischen Störungen handelt. Ich bin nicht Fachmann genug, um in dem Streit Stellung zu nehmen.

das heißt des Labyrinths oder der Gehirnfelder, von denen aus der Gehörnerv sich verzweigt... Seit 1798 liegt eine Erkrankung des Labyrinths vor, nicht Otosclerose. Später, im Jahre 1801, wird die Abnahme des Gehörs fühlbarer, die Krankheit nimmt ihren normalen Verlauf. Er hört noch Worte, aber er versteht sie nicht mehr. In Wirklichkeit hört er nur noch die Vokale. Die Konsonanten werden nicht mehr aufgenommen, weil sie zu kurze Zeit, oft nur ein Zwanzigstel so lange wie die Vokale, auf das Ohr einwirken. Von 1816 an erstreckt sich dann die Taubheit auf alle Geräusche...«

In dem Akademievortrag gibt Dr. Marage nur seine Auffassung von der Krankheit selbst; auf die Frage der Ursache oder der verschiedenen Ursachen ist er nicht eingegangen. Ich habe mir inzwischen erlaubt, ihn darüber zu befragen, und er hatte die Güte, mir aus dem reichen Schatz seines Wissens Auskunft zu geben. Daraus ist ein längerer Briefwechsel entstanden, dessen Ergebnisse ich, wie sie sich mir darstellen, hier niederlegen möchte.

Dr. Marage ist der Meinung, daß unter den bisher bei Beethoven angenommenen Ertaubungsursachen die folgenden ausscheiden:

a) Katarrhalische oder skleröse Mittelohrerkrankungen. Sie haben eine andre Art Taubheit zur Folge.

b) Typhus. Hätte eine typhöse Einwirkung auf die Gehörzentren stattgefunden, so hätte sich unmittelbar nach der Krankheit die völlige Taubheit eingestellt.

c) Erkältung oder Grippe-Infektion. Daraus hätte sich eine schwere Mittelohrentzündung entwickelt, deren Spuren sich bei der Sektion hätten zeigen müssen.

d) Gehirnerschütterung infolge eines schweren Falls auf den Rücken. Dabei wäre der Taubheit kein Ohrensausen vorangegangen.[1]

[1] Hier ist eine Einschränkung zu machen: Da der Fall erst etwa 1802 stattgefunden hat, so hat er also mit dem Ohrensausen, das schon vorher aufgetreten war, nichts zu tun. Es ist sehr wohl möglich, daß er die Entwicklung der Krankheit jäh beschleunigt hat.

e) Syphilis, die zuweilen geltend gemacht wird. Die Art der Taubheit und der Verlauf der Ertaubung wären dann völlig anders gewesen.

Es bleibt also eine Labyrintherkrankung, die ihren Ursprung sowohl im Gehirn wie auch im Darm haben kann.

Alle Berichte lassen auf einen alten, verschleppten pseudomembranösen Darmkatarrh schließen.[1] Beethoven hatte weder die Einsicht noch die Mittel, beizeiten gründlich dagegen einzuschreiten, und hat jahrelang neues Gift in seinem Körper erzeugt. Daß solche Selbstvergiftung auch die Gehörzentren in Mitleidenschaft zieht, ist wohl möglich[2], und damit wäre der Boden für die Taubheit vorbereitet gewesen.

Die eigentliche, tiefste und erste Ursache aber ist in Beethovens Gehirn zu suchen, und auf diesem Punkt treffen Dr. Marages Beobachtungen höchst auffällig mit den meinen zusammen: »Die Kranken,« sagt Dr. Marage, »deren Ertaubung mit den hohen Tönen beginnt, sind meist überanstrengte Geistesarbeiter ... Alle Funktionen sind normal bis zu dem Augenblick, da sich Ohrensausen und Schwerhörigkeit einstellen. Beethovens Gehör war bis dahin ungewöhnlich scharf gewesen. Ein überempfindliches Organ aber erliegt der Krankheit leichter ... Da nun das innere Ohr und die Gehörzentren bei ihrer ohnehin außerordentlichen Reizbarkeit beständig auf das stärkste in Anspruch genommen wurden, so trat bald eine Überanstrengung und damit ein übermäßiger Blutandrang ein ...«

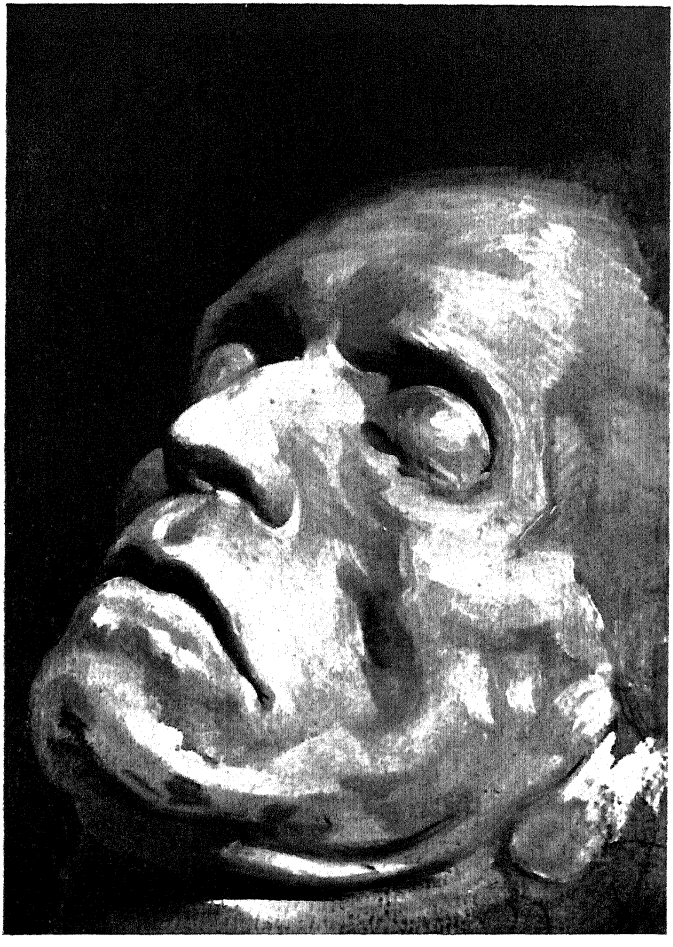
Auch mir war, als ich das Wesen des schaffenden Genius bei Beethoven zu erforschen suchte, die »maßlose Konzentration« auf-

[1] Daß es sich um ein eingewurzeltes Leiden handelte, wußte Beethoven wohl. Siehe den Brief an Seb. Meyer aus dem Jahre 1805: »... Ich kann nicht kommen, indem ich seit gestern Kolikschmerzen, meine gewöhnliche Krankheit, habe ...« — [2] Dr. Marage schickte mir die Krankengeschichte eines merkwürdigen Falls ähnlicher Art: Gehörstörungen bei einem Operntenor infolge einer Darminfektion, die durch angemessene Diät geheilt worden sind.

gefallen, die seine Werke kennzeichnet und ihn von allen Meistern seiner Zeit unterscheidet, und ich hatte in meiner Wiener Gedächtnisrede darauf hingewiesen[1]:

»Kein andrer Meister hält mit solcher Heftigkeit den Gedanken fest, so unablässig, so unweigerlich wie Beethoven ... In allen seinen Werken verrät sich ein Drang nach Einheit um jeden Preis... Alles, was er geschrieben hat, trägt das Siegel eines eisernen Willens. Wir fühlen seinen Blick, wie er sich unverwandt, erbarmungslos in den Gedanken einbohrt. – Und das ist nicht, wie man wohl glauben könnte, erst bei dem völlig Ertaubten der Fall, der, eingekerkert in sich selbst, durch keinen Laut der Außenwelt mehr in seiner Einsamkeit gestört wird. Längst vor der Erkrankung hat sich dieser Zug schon bemerkbar gemacht ...[2] Seine Natur ist von Anbeginn so beschaffen. Schon als Kind ist er zuzeiten ganz in seine inneren Gesichte versunken, Gesichte, die nicht mit Augen zu schauen sind, sondern mit dem Geist und allen Kräften des Körpers zugleich. Wenn der Gedanke über ihn herfällt, bekommt er mitten auf der Straße, mitten im Gespräch seinen „Raptus", wie er es nennt. Dann gehört er nicht mehr sich selbst, sondern der Idee und läßt sie nicht wieder los, bis er sich ihrer ganz bemächtigt hat. Nichts kann ihn von der Verfolgung abziehen. In verzückten Worten hat er Bettina die wilde Hetze geschildert: „... Ich verfolge sie, hole sie mit Leidenschaft wieder ein, ich sehe sie dahinfliehen, in der Masse verschiedener Aufregungen verschwinden; bald erfasse ich sie mit erneuter Leidenschaft, ich kann mich nicht von ihr trennen, ich muß mit raschem Entzücken in allen Modulationen sie vervielfältigen ..." Dies hingerissene Verfolgen und Erjagen, dies „Vervielfältigen" des bezwungenen und gebändigten Gedankens, das der Hörer in dem Gehämmer der Rhythmen, in

[1] Zur Beethoven-Jahrhundertfeier im März 1927. (Gedruckt in dem »Festbericht der Beethoven-Zentenarfeier«, Wien 1927, und in der »Revue Musicale« vom April 1927.) Vgl. Kap. I. — [2] Ich führte dann ein paar Belege aus seinen Jugendwerken an, die noch aus der Bonner Zeit stammen.



24. Beethoven im Tode

Ölstudie, angefertigt am Totenbette von Joseph Danhauser

25. Beethovens Hände

Ölstudie, angefertigt am Totenbette von Joseph Danhauser

dem fieberhaften Zwang, alles aber und abermals zu sagen, in dem glühenden Farbenleben des Orchesters und der Modulationen spürt, wirken hypnotisch auf den, der sich mit offenen Sinnen und aufrichtigem Geist kindlich hingibt, und versetzen ihn in eine Art Yoga, das er dann, wie die Inder das ihre, mitnimmt, wo er geht und steht, im Gespräch, bei der Arbeit, durch den ganzen Alltag, – gleichsam unter der Haut, als wäre ihm ein aromatisches Öl eingespritzt ...«

Es ist kein Zufall, daß ich nun schon vier-, fünfmal das Wort Yoga gebraucht habe. Meine Studien hatten mich in demselben Jahre, da ich dies Buch schrieb, mit einigen der größten Geister des modernen Indiens in Berührung gebracht, die Anhänger des Yoga waren, vor allem mit Ramakrishna, dem unerreichten Meister in der religiösen Betrachtung, und seinem bedeutenden Schüler Vivekananda. In ihren Schriften fand ich alle Stufen der yogistischen Konzentration seltsam genau beschrieben, alle physiologischen und geistigen Wirkungen dessen, was sie das Aufsteigen des Kundalini Sakti, des Marks der Kraft, in die Kanäle des Körpers nennen. Doch sie kannten die Gefahren wohl – Ramakrishna war ihnen nur wie durch ein Wunder entgangen –, und um die Schüler davor zu sichern, verboten sie ihnen, sich dem Yoga beliebig, ohne innere Nötigung, hinzugeben. Sie wußten, daß ein so leidenschaftliches Zusammenraffen, ohne Maß geübt, immer bis nahe an den Gehirnschlag oder den Irrsinn führt. Manche dieser Schauenden gingen aus dem Yoga mit roten, blutunterlaufenen Augen hervor, »wie von Ameisen zerbissen«.

All diese Bilder kamen mir in den Sinn, als ich an Beethoven dachte, wie er den Blutandrang mit eiskalten Abwaschungen gewaltsam einzudämmen suchte. Und als ich von Dr. Marages Diagnose Kentnnis bekam, teilte ich ihm am 4. Februar 1928 brieflich die Erfahrungen der Inder mit und knüpfte daran die Frage, ob nicht in den Konzentrationszuständen des Yoga etwas Ähnliches vorliege wie in Beethovens heftiger, beharrlicher und unbedingter

Hingebung an den unentrinnbaren Gedanken. Konnte eine solche geistige Gewöhnung, die in der Tat ebenso genial wie mörderisch ist, nicht sehr wohl zu einer Gehörerkrankung führen? So wäre also bei Beethoven die psycho-physische Beschaffenheit seiner Natur selbst die Ursache der verhängnisvollen Krankheit gewesen, die ihrerseits wiederum die natürliche Anlage vielfach verstärkt hätte.

Marage gab mir in seinem Brief vom 6. Februar 1928 völlig recht. »Die Ursache von Beethovens Taubheit«, schrieb er, »scheint mir in einem Blutandrang nach dem innern Ohr und den Gehörzentren zu liegen[1], bewirkt durch Überanstrengung des Organs bei maßloser Konzentration, bei der erbarmungslosen Unentrinnbarkeit des Gedankens, wie Sie so schön sagen. Der Vergleich mit dem indischen Yoga scheint mir durchaus zuzutreffen ...«

Wenn das der Fall wäre, so lägen allerdings die Tatsachen in einer Zuspitzung vor uns, die in weit höherm Sinne tragisch zu nennen wäre als alles, was Mitgefühl und Mitleid bisher in dies großartige Schicksal hineingesehen haben. Beethovens Verhängnis war vorgebildet in seiner Natur, war er selbst. Er konnte ihm nicht entfliehen, denn wie Ödipus war er sein eigener Untergang. Die Krankheit war, ein Naturgesetz seines Genies, seinem Wesen von Anfang an eingeschrieben.

Sein eigenes Genie – oder soll ich sagen sein Dämon – hat den Meister ertauben lassen. Hat nun andrerseits vielleicht die Taubheit ihn zu dem Genie gemacht, das er war, oder wenigstens die Art seiner Begabung mitbestimmt? Das ist die Kehrseite der Frage, die Dr. Marage nach beiden Seiten gleich klar gestellt, aber nur nach der einen beantwortet hat. Die andre Antwort – wenn da

[1] In einem andern Brief fügt er noch hinzu: »Die Zugpflaster am Arm, die Vering 1801 verordnete, waren völlig indiziert: sie sollten die Aussonderung der Gifte bewirken, wie unsre modernen Fixationsabzesse. Daher auch die sofortige Abnahme des Ohrensausens.«

überhaupt eine möglich ist – kann allein mit Hilfe der Musiker gegeben werden; die Musiker aber müssen sich wiederum an die Ergebnisse der medizinischen Wissenschaft halten.

Worauf es hier ankommt, ist weniger die Taubheit als das Ohrensausen. »Hätte Beethoven an Otosclerose gelitten,« schreibt Dr. Marage, »wäre er also seit 1801 der akustischen Nacht intus et extra verfallen gewesen, er hätte wahrscheinlich, um nicht zu sagen sicher, keins seiner Werke geschrieben.[1] Doch seine Taubheit hatte ihren Ursprung im Labyrinth und war dadurch gekennzeichnet, daß sie ihn zwar von der äußern Welt abschnitt, im Innern aber musikalische Schwingungen erzeugte und jenes Brausen, das er manchmal so stark empfand und das seine Gehörzentren in dem Zustand fortwährender Erregung hielt... Gegen die von außen eindringenden Tonwellen hat die Krankheit ihn unempfindlich gemacht und dafür die inneren Geräusche verstärkt...«

Es wäre also wohl denkbar, daß das Gehörleiden seine Palette an Farben bereichert und ihn in erhöhte Gehörzustände versetzt hat, die ihm in ihrer Unentrinnbarkeit sicher oft zur Beschwerde, ja zur Pein, oft freilich auch zum Hochgefühl wurden.[2]

Hier wenden wir uns wieder um Aufschluß an die Mediziner.[3] Dr. Marage berichtet, die an Labyrinth-Entzündung Erkrankten

1 »Mir sind«, fügt er in einem Brief noch hinzu, »einige Fälle von vollständiger Taubheit gegen alle Geräusche bekannt, bei denen auch das Ohrensausen wegfällt. Die Kranken waren von tiefer Melancholie befallen und wollten für sich allein leben, abgesondert von allen Menschen. Bei ihnen waren weder Blutandrang noch Erregungsperioden zu konstatieren. Wäre Beethovens Taubheit von solcher Art gewesen, er wäre wohl nie der große Meister geworden...« — 2 So ist in der Tat der Eindruck, den Beethoven beim Komponieren auf seine Zeitgenossen gemacht hat. Wie stark sogar körperliche Schmerzen bei ihm von schöpferischem Wohlgefühl begleitet sein konnten, beweist eine Tatsache, die Wegeler als Augenzeuge berichtet. Zwei Tage vor der ersten Aufführung seines ersten Klavierkonzerts schrieb Beethoven unter heftigen Kolikschmerzen das fröhliche Rondo (vgl. Stephan Ley, »Beethoven als Freund der Familie Wegeler—von Breuning«, S. 44. Die Episode scheint 1795 stattgefunden zu haben; nach Thayer II. S. 85, handelt es sich um das B-Dur-Konzert). — 3 Marage, »Fonctionnement de l'oreille à l'état pathologique«, 1910.

hörten vielfach schön instrumentierte Melodieen und herrliche Gesänge, die wie Erleuchtungen über sie kämen. Sie mühten sich bis zur Erschöpfung ab, etwas davon zu behalten, aber umsonst. Ist das nicht Beethoven, wie er durch Straßen und Felder seinen Tongesichten nachjagt?

Lassen sich nun, abgesehen von dieser Art Rausch, die sich stellenweise bis zur Raserei in seiner Musik kundgibt, bestimmte Eigenheiten darin nachweisen, die aus solchen Erregungszuständen abgeleitet werden könnten? Und von wann an wäre das möglich?

Dr. Marage möchte den Beginn des Ohrensausens in das Jahr 1796 verlegen. Ich maße mir keineswegs an, seinen medizinischen Gründen zu widersprechen [1], obwohl ich die Krankheit in den oben angeführten Briefen Beethovens nicht weiter als bis 1798 zurückverfolgen kann. Musikalisch aber läßt sich ein Wandel in seiner Empfindungsweise sehr schwer feststellen. Vor 1800 ist in der harmonischen Erfindung und in den Modulationen wohl sicher nichts davon zu bemerken. Er ist darin sehr viel schlichter und weniger »dissonant« im Sinn der Schule als Haydn und Mozart oder gar Bach. Es gibt nicht viel Musik, die so fest auf die einfachsten Harmonieen gegründet ist, und kein Meister, außer Händel, hat eine solche Vorliebe für den Dreiklang gehabt wie Beethoven. Es mag ja sein, daß sich gerade in der gewissen Einförmigkeit und dem Nachdruck seiner musikalischen Sprache das Pathologische geltend macht, in der schon näher besprochenen Vierteiligkeit der Gliederung [2], dem zuweilen etwas starren, gepanzerten Stil. Wenn dem so ist, dann läßt sich aber das Krankhafte unmöglich von Beethovens ganzer Wesensanlage scheiden, und etwaige Betrachtungen

[1] »Wenn es feststeht, daß die Taubheit vom Labyrinth ausgegangen ist,« sagt er, »so hat sie auch mit Ohrensausen begonnen. Nun läßt der Brief an Amenda von 1801 auf eine 60prozentige Abnahme des Gehörs schließen. Diesem Stadium der Ertaubung gehen aber mindestens drei Jahre vorauf, in denen die Aufnahmefähigkeit für die hohen Töne abnimmt, und zwei Jahre mit Ohrensausen ohne Schwerhörigkeit. So kommt man also auf das Jahr 1796.« — [2] Siehe S. 109.

darüber wären ziemlich müßig. Soviel ich sehe, hat während der Jahre, die der Katastrophe von 1802/03 vorangingen, die Krankheit allenfalls in dem menschlichen Gehalt der Musik Spuren hinterlassen, nicht aber in der Technik. Sogar zu der Zeit höchster Schöpfererregung, die wir in diesem Buch betrachtet haben, wacht beständig die freie Vernunft über allem, was von den Sinnen kommt, und hält es in unbedingter Abhängigkeit. Da bleibt nichts dem Zufall überlassen. Selbst eine so überraschende Härte wie der berühmte Horneinsatz im Allegro con brio der Eroica vor Beginn der Reprise ist kühl berechnet, auch wenn sie wirklich aus einer Gehörhalluzination stammen sollte, und wird durch die ganze langwierige Arbeit hindurch, die der Satz gekostet hat, mit stetiger Absicht beibehalten. Erst von der Entstehungszeit der Rasumowsky-Quartette, also von 1806 an, erkenne ich deutlich, daß ein Beben durch das Haus geht und fremde Gewalten jäh sich Einlaß erzwingen.

Ich bestreite indessen keineswegs, daß sie sich schon während der voraufgegangenen zehn Jahre unbemerkt eingeschlichen haben können. Es ist das Vorrecht des Genius, sich alle bildenden und verbildenden Elemente seines Wesens dienstbar zu machen, das Starke so gut wie das Schwache, ja Kranke. Meister darin war Goethe. Wenn ich eines Tages Zeit finde, sein Bild zu zeichnen, wie ich es ihm schuldig bin, werde ich zeigen, daß es ihm gelungen ist, die Krankheitsstoffe, die reichlich in seiner Natur vorhanden waren, zu einem Herd der Lebensfülle und der Geisteskraft umzuschaffen. Beethoven, viel weniger bewußt, aber von mächtigeren Trieben als der Dichter, reißt in dem gewaltigen Strom seiner Lebenskraft alle Hemmnisse mit fort, bis sie zerrieben in das fruchtbare Erdreich seines Wesens übergehen. Wenn wir nun die abnormen Tonschwingungen, die auf kranke Hörorgane eindringen[1], bezeichnet finden als quälende rhythmische Vorstellungen von vorüberziehenden Regimentern, als Geräusche wie von den schwer

[1] Marage, »Fonctionnement de l'oreille à l'état pathologique.«

aufstampfenden Schritten einer Menschenmenge, von Wagen, die in die Nacht hineinrollen, von Hammerschlägen auf eine Eisenplatte, von zwei Lokomotiven, die puffend im rauschenden Regen anhalten, als Laute wie das Grollen und Johlen aufrührerischer Massen und andrerseits wie Trompetenstöße, wie Glockenklang[1], wie das Gezwitscher zahlloser Vögel, die alle »richtig« singen, und so weiter, – so fallen uns ganz unwillkürlich gewisse Stellen bei Beethoven ein, wo die Vögel singen wie an einem Maitag; wir denken an die immer wiederkehrenden Marschrhythmen, das schwere Stampfen der Pferde, die Meteore, die durch die Appassionata sausen, an das brandende Meer, die tobenden Volksmassen und – warum nicht? – an die wuchtigen Schläge, mit denen das Schicksal an die Pforte pocht.

Gewiß sind solche Zusammenhänge möglich. Beweisen aber kann sie niemand. Worauf es ankommt, ist jedenfalls nicht, daß, sondern wie derartige Laute wahrgenommen werden. Das Wunder dabei ist, daß sie vom Geist zu Kunstwerken umgebildet worden sind. Jeder von uns hört wohl in schlaflosen Fiebernächten das Blut in den Adern sieden und pochen, doch es war nur Beethoven gegeben, danach die Völkerscharen seiner Symphonieen aufmarschieren zu lassen. Das ist das Merkmal des Genius: Aus dem Chaos erschafft er eine Welt.

Es scheint mir angebracht, den Sektionsbericht, soweit die Hörorgane darin berührt werden, hier wiederzugeben. Sowenig er in seiner unklaren Ausdrucksweise den Ansprüchen der modernen

[1] Das würde der Erzählung des Sängers Lablache einige Wahrscheinlichkeit geben, der von dem sterbenden Meister die ergreifenden Worte gehört haben will: »Hört ihr die Glocke? Die Dekoration wechselt«, — eine Anspielung auf das Wiener Theater, wo eine Glocke das Zeichen zur Verwandlung gab (siehe Lenz: »Beethoven, eine Kunststudie«, Band I, S. 78). Bisher hatte man nicht für möglich gehalten, daß Beethoven bei seiner Taubheit eine Glocke hören konnte. Das Merkwürdige ist eben, daß in ihm die Glocken läuteten.

Wissenschaft genügen mag, ist er doch unzweifelhaft von großer Bedeutung, weil er die einzige Beschreibung von Beethovens Ohr enthält, die auf die Nachwelt gekommen ist.

Obductionsbericht

über den Leichnam des P. T. Herrn Ludwig van Beethoven, welcher in der Gegenwart des Herrn Med.-Doktors und Professors Wawruch in seiner Wohnung pathologisch untersucht und hierüber nachstehender Befund erhoben wurde.

... Der Ohrknorpel zeigte sich groß und regelmäßig geformt, die kahnförmige Vertiefung, besonders aber die Muschel desselben, war sehr geräumig und um die Hälfte tiefer als gewöhnlich; die verschiedenen Ecken und Windungen waren bedeutend erhaben. Der äußere Gehörgang erschien, besonders gegen das verdeckte Trommelfell, mit glänzenden Hautschuppen belegt. Die Eustachische Ohrtrompete war sehr verdickt, ihre Schleimhaut angewulstet und gegen den knöchernen Theil etwas verengert. Vor deren Ausmündung und gegen die Mandeln bemerkte man narbige Grübchen. Die ansehnlichen Zellen des großen und mit keinem Einschnitte bezeichneten Warzenfortsatzes waren von einer blutreichen Schleimhaut ausgekleidet. Einen ähnlichen Blutreichtum zeigte auch die sämmtliche, von ansehnlichen Gefäßzweigen durchzogene Substanz des Felsenbeines, insbesondere in der Gegend der Schnecke, deren häutiges Spiralblatt leicht geröthet erschien. Die Antlitznerven waren von bedeutender Dicke; die Hörnerven dagegen zusammengeschrumpft und marklos, die längs derselben verlaufenden Gehörschlagadern waren über eine Rabenfederspule ausgedehnt und knorpelicht. Der linke viel dünnere Hörnerve entsprang mit drei sehr dünnen graulichen, der rechte mit einem stärkeren hellweißen Streifen aus der in diesem Umfang viel consistenteren und blutreicheren Substanz der vierten Gehirnkammer. Die Windungen des sonst viel weicheren und wasserhältigen Gehirns erschienen nochmal so tief und (geräumiger) zahlreicher als gewöhnlich. Das

Schädelgewölbe zeigte durchgehends große Dichtheit und eine gegen einen halben Zoll betragende Dicke...

Doktor Joh. Wagner
Assistent beym pathologischen Musäum.

II. EIN SKIZZENBUCH VON BEETHOVEN AUS DEM JAHRE 1800

Das Skizzenbuch F. 91 in der preußischen Staatsbibliothek zu Berlin ist ein klares Spiegelbild von Beethovens Schaffen zur Zeit der Jahrhundertwende. Es ist allgemein zugänglich, nicht nur in der sehr guten Zusammenfassung, die Nottebohm davon gibt[1], sondern auch in einer kürzlich erschienenen vollständigen Wiedergabe in kurrenter Notenschrift[2], – das einzige Skizzenbuch Beethovens, das unverkürzt an die Öffentlichkeit gekommen ist.[3] Nach Nottebohm reicht es etwa von Ende 1799 bis Anfang 1801.[4] Mir scheint es vor dem schweren Winter 1800/01 abgeschlossen worden zu sein.

Den größten Teil nimmt der »Prometheus« ein. Doch die Violinsonate op. 24, die »Frühlingssonate,« gibt eigentlich den Ton an, das Heft ist ganz umwunden von ihrem zarten Grün. Es beginnt mit dem Eingangsthema des letzten Satzes, und überall keimen die Entwürfe zu den vier Sätzen und breiten ihr feines

---

[1] Gustav Nottebohm: »Zweite Beethoveniana«, Leipzig 1887, S. 230ff.: »Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1800.« — [2] »Ein Notierungsbuch von Beethoven«, vollständig herausgegeben von Karl Lothar Mikulicz, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1927. — [3] Außer der Faksimile-Ausgabe eines Heftes von zwanzig Seiten aus der Zeit der neunten Symphonie und der Diabelli-Variationen (W. Engelmann, Berlin 1913), und den neusten Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn: »Beethovens unbekannte Skizzen und Entwürfe«, von denen seit 1924 drei Lieferungen erschienen sind. — [4] Von den in dem Heft skizzierten Werken wurde der »Prometheus« am 28. März 1801 zum erstenmal aufgeführt; die Sonaten op. 23 und 24 sind im Oktober 1801 erschienen. — Nottebohm äußert die Vermutung, die Sonate op. 26 sei vielleicht für die am 15. Oktober 1800 gefeierte Hochzeit des Grafen Moritz von Fries bestimmt gewesen.

Gezweige aus. Vor allem die entzückende Melodieranke des ersten Satzes sprießt immer von neuem hervor, bis ganz zuletzt, und zieht eine Menge Skizzen zu andern Werken nach sich.

Dazwischen erscheinen die Violinsonate op. 23, – die zweite Symphonie, die ihrem Schöpfer noch bis in viel spätere Zeit hinein manche Anstrengung gekostet hat, – die ersten Skizzen zu der ersten Sonate quasi una fantasia op. 27 Nr. 1, ganz Grazie und Eleganz, – und die Klaviersonate op. 26. Der letzte Satz, das Scherzo und der Trauermarsch tauchen immer wieder auf.[1]

Einen verspäteten Schößling treibt noch das Quartett op. 18 Nr. 1, wahrscheinlich das Quartett, das Amenda im Jahre vorher mitbekommen hatte und das nun umgearbeitet wurde. Mitten im ersten Satz der zweiten Symphonie brechen als gebieterische Mahnung plötzlich die ersten beiden Takte des einleitenden Grave aus der »Pathétique« op. 13 hervor, die schon 1799 erschienen war, – fast als raffte Beethoven sich darin zu neuer Tat zusammen. An andrer Stelle regt sich der erste Gedanke zu der Bagatelle op. 33 Nr. 7.

Von den zahlreichen Skizzen zu Werken, die nie geschrieben worden sind, zu verschiedenen Sonaten, einer Symphonie, einer »Scena stromentale« und so weiter, soll hier nicht die Rede sein. Manches davon ist sehr schön und verheißungsvoll.

---

[1] Das Wort »funebre« steht aber nirgends geschrieben. Die kindliche Unbefangenheit, mit der der junge Meister die verschiedensten, die unvereinbarsten Gemütsbewegungen miteinander verknüpft, zeigt sich bei dieser Sonate nicht nur in der ankündigenden Bemerkung: »Sonate pour M. . . . variée tutt a fatto — poi Menuetto o qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll e poi questo« und in der harmlosen Art, wie der Marsch mit dem Lächeln der Primavera, dem Hauptthema aus dem ersten Satz der Violinsonate op. 24, durcheinandergeht (S. 57), — sondern vor allem auch in dem abenteuerlichen Sprung, mit dem Beethoven ohne weiteres aus dem endlos wiederholten Rhythmus des Trauermarsches in die ersten Takte der Sonate quasi una fantasia op. 27 Nr. 1 hineinfällt (S. 137). Offenbar hat er nichts, was ihn bedrückt, sondern spielt als freier Künstler mit seinen Gefühlen.

Überall klingt es nach Bühne, nach Salon, – der Ton des freien musikalischen Spiels beherrscht das ganze Heft. Die tragische Muse tritt nur als Ballettfigur auf – in einer Skizze zum »Prometheus« –; mit dem Trauermarsch, der ganz von außen gesehen ist, ganz bühnenmäßig, hat sie wenig zu schaffen. Sogar die Melancholie findet die ergreifenden Laute nicht wieder, mit denen sie zwei Jahre vorher das Largo in der Sonate op. 10 Nr. 3 angestimmt hatte. Ein Jahr glücklicher Tätigkeit! Der junge Genius fühlt die Flügel wachsen und will höher hinauf.[1]

III. DIE SCHWESTERN BRUNSVIK UND IHRE COUSINE GIULIETTA GUICCIARDI

Wie sehr Beethoven besonders in seiner ersten ruhmreichen Wiener Zeit, etwa in den Jahren von 1799 bis 1806, von Frauenfreundschaft umgeben war, ist schon erzählt worden. Der »wilde Mann« – es war ihm gar nicht darum zu tun, so zu wirken –, fand bei den vornehmen Wiener Damen das liebevollste Verständnis. Viele von ihnen waren musikalisch und spielten seine Sachen ausgezeichnet[2], viele waren ihm auch von Herzen zugetan.

Aber nirgends fand er so warmherzige, treue Freundschaft, nirgends ist er so als Bruder aufgenommen worden wie in der Familie Brunsvik. Wie sich auch einmal das Rätsel der »unsterblichen Geliebten« lösen mag, der Name Brunsvik bleibt für immer mit Beethovens Namen verbunden. Er selbst hat ihn über zwei seiner schönsten Werke gesetzt. Der Graf und seine drei Schwestern wetteiferten in Zuneigung und Verehrung für den Meister, ja, zwei

---

[1] Vgl. Beethovens Brief an Matthison vom 4. August 1800: »... Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen: je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine älteren Werke ...« — [2] Fast alle seine Freundinnen, — die gute Fürstin Lichnowsky, Therese und Josephine Brunsvik, Giulietta Guicciardi, die Gräfin Erdödy und die Baronin Ertmann, die »Dorothea-Cäcilia«, der die Sonate op. 101 gewidmet ist.

der Schwestern liebten ihn, und er hat ihre Liebe erwidert, – zwei ungewöhnlich hochstehende Frauen, anziehend und geistvoll wie wenige ihrer Zeit.[1] Die bedeutendste unter den Geschwistern, Therese, ist erst in späteren Jahren, die schon den Rahmen dieses Buches überschreiten, zu dem hohen Rang aufgestiegen, den sie vor

---

[1] Was bisher über Therese Brunsvik geschrieben worden ist, ist leider mit wenigen Ausnahmen recht oberflächlich und romanhaft. Sehr wenige ihrer Biographen sind bis auf die Quellen zurückgegangen, die bis jetzt auch nur zu einem kleinen Teil erreichbar waren. Die besten und zuverlässigsten Arbeiten über die Brunsviks sind La Mara, »Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren«, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1909, und »Beethoven und die Brunsviks«, Leipzig, Siegel 1920, eine Ergänzung zu dem frühern Buch, die auch manche Verbesserungen enthält. Die Bücher von André de Hevesy: »Petites Amies de Beethoven«, Paris 1910, und »Beethoven, Vie intime«, Paris 1927, bringen interessantes Quellenmaterial und sind amüsant geschrieben, aber nicht mit der Gewissenhaftigkeit des Historikers. Die in ihnen vertretene Auffassung beruht auf unerwiesenen Vermutungen und ist nicht aufrechtzuerhalten. Im übrigen scheint Hevesy beim eiligen Durchlesen einiger Briefe und einiger Teile von Theresens Tagebuch keinen rechten Eindruck von ihrer ungewöhnlichen sittlichen Höhe, ihrem Geist und der Großartigkeit ihres Lebens bekommen zu haben. Bei Geistesheiden und Heiligen hat die Ironie leichtes Spiel; aber sie wird ihnen nicht im mindesten gerecht. Wirklich kennen lernen kann man Therese Brunsvik nur, wenn man sich unmittelbar an ihre eigenen Aufzeichnungen hält. Was sie der Nachwelt hinterlassen hat, sind 1. ihre Memoiren, die sie 1846 begonnen, 1852 fortgeführt und 1855 abgebrochen hat. Sie sind also das Werk einer siebzig- bis achtzigjährigen Frau. Für dies hohe Alter ist die Frische der Erinnerung ganz erstaunlich, und manche Bilder, die sie an sich vorüberziehen läßt, haben großen Zauber. Aber natürlich kann man sich nicht darauf verlassen, daß die Daten ganz genau stimmen. Ihr Gedächtnis mag sie hier und da getäuscht haben. Auch springt sie in der Erzählung hin und her, was sich vielleicht aus ihrer außerordentlichen Betriebsamkeit erklärt und den vielseitigen Aufgaben, die der rastlos Tätigen bis an ihr Ende oblagen. Diese Memoiren hat La Mara in ihrem ersten Buch über die Brunsviks, das 1909 erschienen ist, vollständig abgedruckt, und das ist ihr größtes Verdienst. Leider nahm sie, als sie die darin vertretene Meinung aufgab und 1920 ihr zweites Buch über die Brunsviks schrieb, die Memoiren nicht wieder mit auf. Nun hat aber diese zweite Arbeit die erste so völlig verdrängt, daß sie, als sie vergriffen war, nicht wieder gedruckt worden ist. Sowohl in Deutschland wie in Frankreich wäre heute eine Sonderausgabe von Theresens Memoiren notwendig.

der Nachwelt bekleidet. Manches Schwere, wovon nur wenig über ihre Lippen gekommen ist, mußte im stillen überwunden werden, ehe der nahezu Fünfunddreißigjährigen ihre Bestimmung zu dem ernsten Dienst an den Menschen aufging, in dem sie sich an Herz und Geist dem großen Freunde Beethoven und den besten Frauen auf Erden ebenbürtig erwiesen hat. In einem andern Bande dieses Werkes soll ihr der Dank werden, der ihr gebührt.[1] Hier

2. Sehr viel wichtiger, aber noch unzugänglicher ist Theresens vertrauliches Tagebuch, das noch nicht veröffentlicht worden ist. Es ist im Besitz der Baronin Irene von Gerando, geborenen Gräfin Teleki, die als letzter Abkömmling der Brunsviks die Familienerinnerungen verwahrt. Therese hat dies Tagebuch von 1809/10 bis etwa 1853 fortlaufend geführt. Allerdings ist es weit davon entfernt, ihr ganzes persönliches Leben, besonders alle Ereignisse, die sie nahe angehen, offen darzulegen. Aber es gewährt doch einen Einblick in die innerste Seele dieser tief religiösen Persönlichkeit, in das Heiligtum ihres Glaubens, ihrer Zweifel, ihrer Schmerzen und Kämpfe, ein wundervolles Bekenntnis, dessen Fülle in einer kurzen Charakterstudie schwer zu erschöpfen ist. Ich verdanke es dem freundlichen Entgegenkommen von Fräulein Dr. Marianne von Czeke, daß ich von den ersten sechs Jahren, über die das Tagebuch berichtet (1809—1814), der Zeit, die hauptsächlich für Theresens Beziehungen zu Beethoven in Betracht kommt, ausführlich Kenntnis bekommen habe. Wenn es mir auch nicht den Aufschluß gebracht hat, den ich suchte, so habe ich doch einen Schatz darin gefunden, den ich nicht suchte: eine Beethoven verwandte große Seele. —

[1] In Ungarn ist ihr im Jahre 1928 gehuldigt worden zur Feier des hundertjährigen Bestehens der ersten Kinderbewahranstalt in Budapest, die sie am 1. Juni 1828 unter dem Namen »Engelgarten« gegründet hat, der ersten in Mitteleuropa überhaupt. Bei ihrem Tode hatte Ungarn achtundachtzig Kinderhorte neben den andern Erziehungs- und Wohltätigkeitsanstalten, für die Therese ihr ganzes Vermögen hingegeben hatte. Die ungarische Regierung hatte den vornehmen Gedanken, bei dieser Gelegenheit eine Auswahl von Theresens Aufzeichnungen herauszugeben, die Fräulein Dr. von Czeke mit ebensoviel Pietät wie Gelehrsamkeit zusammengestellt hat. Der Band soll in den von der ungarischen historischen Gesellschaft herausgegebenen »Fontes Historiae Hungaricae Aevi Recentioris« erscheinen unter dem Titel: »Szemelvények Gróf Brunsvik Teréz naplói és irataiból. Sajtó alá rendezte, bevezetéssel és magyarázó jegyzetekkel ellátta Dr. Czeke Marianne« (Auswahl aus den Tagebüchern und Schriften der Gräfin Therese Brunsvik. Zum Druck vorbereitet und mit Anmerkungen und einer Einleitung versehen von Marianne von Czeke Dr. phil.). Zwei Bände Auszüge sind vorgesehen. Der vollständige Abdruck des Tagebuchs würde mindestens vier Großoktavbände von je 600 Seiten umfassen.

hat sie nur als ein Mitglied von Beethovens Freundeskreis ihren Platz. In den ersten Jahren des anbrechenden Jahrhunderts stand ihre Schwester Josephine ihm näher als sie.

Ich beschränke mich also darauf, die Beziehungen der vier Geschwister Brunsvik zu Beethoven während des Zeitraums, der von der Mondscheinsonate bis zur Appassionata reicht, in großen Zügen darzustellen, und muß dabei auch Giulietta Guicciardis gedenken, die in diesen Jahren eine ebenso wichtige Rolle spielt.[1]

Die ungarischen Brunsviks bezeichneten als ihren Stammvater Herzog Heinrich den Löwen von Braunschweig. Auf dem Rückweg vom Kreuzzug sei er mit seinen beiden Söhnen durch Ungarn gekommen, und der eine habe sich dort niedergelassen und die Familie begründet. Im achtzehnten Jahrhundert wurde der Hofkanzleireferendar Anton Brunsvik, Herr auf Korompa, der Großvater von Beethovens Freundinnen, von Maria Theresia unter dem Namen Brunsvik de Korompa in den erblichen Grafenstand erhoben. Dr. Margit Revesy weist in der ausgezeichneten »charakterologischen« Studie: »Charakterbild der Gräfin Therese Brunsvik, vom Standpunkt der Psychologie und der Vererbungstheorie« den Ursprung ihrer Vielseitigkeit bei ihren reich begabten Vorfahren nach. Von den Brunsviks erbte sie die hohe, vornehme Kultur, die Liebe zur Kunst und zur Wissenschaft und die pädagogischen Neigungen, die unter dem aufgeklärten, für Freiheitsideen begeisterten Adel der Zeit im Schwange waren; von mütterlicher Seite – ihre Mutter war eine Baronesse Seeberg – die verbissene und unermüdliche Tatkraft, die der geistigen Beweglichkeit der Brunsviks die Wage hielt.

Die älteste unter den vier Kindern[2], Therese, ein Patenkind der

---

[1] Von den vier jungen Mädchen war die älteste, Therese, im Jahre 1800 fünfundzwanzig, die jüngste, Giulietta, sechzehn Jahre alt. — [2] Maria Theresia (Therese) 1775—1861, Franz de Paula (Beethovens Freund) 1777—1849 Josephine (später Gräfin Deym, dann Baronin Stackelberg) 1779 bis 1821,

Kaiserin, war der Liebling ihres Vaters und lebte ganz in seiner Gedankenwelt. Er schwärmte für die Unabhängigkeit der nordamerikanischen Staaten und für Freiheit in seinem Vaterlande. »Amerikas Schicksale verfolgte mein edler Vater mit Liebesblick«, schreibt seine Tochter in ihren Memoiren. »Ich war auferzogen mit den Namen Washington und Benjamin Franklin.« Musik war ihm inniges Bedürfnis, und so wurde auch die Kleine mit drei Jahren ans Klavier gesetzt. Als sechsjähriges Kind hat Therese vor dem versammelten Budapester Adel öffentlich ein Konzert von Rosetti mit Orchesterbegleitung gespielt. »Noch erinnere ich mich des Augenblicks,« heißt es in ihren Erinnerungen, »als ich auf den Polster gehoben wurde und ohne alle Scheu meine Stücke spielte.« Sie machte solche Fortschritte, daß sie bald ihren Lehrer übertroffen hatte. »Ich lernte gerne und erinnere mich auch, später meinem Lehrer sehr oft die aufgegebene Lektion wieder zurückgegeben zu haben mit der Bemerkung, diese sei zu leicht – Etwas Schwereres!«

Sonst gab es keinen geregelten Unterricht, die vier wuchsen völlig als Naturkinder auf. Acht Monate des Jahres verbrachten sie auf dem vom Großvater ererbten Familiensitz Martonvásár in der Puszta, die von den Türken in hundertfünfzigjähriger Mißwirtschaft gänzlich verwüstet worden war. Es war nur noch eine kahle, unendliche Ebene, eine sumpfige Einöde, – der rechte Fieber-

---

Karoline (Charlotte, später Gräfin Teleki) 1782—1840. Giulietta Guicciardi (1784—1856) war ihre Cousine. Ihre Mutter Susanna Brunsvik war eine Schwester des zweiten Anton, des Vaters der vier. Von der jüngsten der drei Schwestern Brunsvik, Charlotte, soll hier nicht die Rede sein. Sie stand zwar den andern weder an Vorzügen des Herzens noch an Schwere des Schicksals nach, doch sie war ausgeglichener und fand sich stiller mit den Härten ihres Lebens ab. Es verlief ohne besondere Ereignisse auf einem gottverlassenen Schloß in der Walachei, wo ihr menschenscheuer Gatte sie von der Welt abgeschlossen hielt, ein hochgebildeter, tüchtiger Mann und rauher Sonderling, der sie eifersüchtig liebte. Von ihr stammen die letzten Überlebenden der Familie Brunsvik ab. Beethovens vertrautem Freunde, dem Grafen Franz Brunsvik, werden wir in den nächsten Kapiteln wieder begegnen.

herd. Aber das kümmerte niemand. »Wir hatten alle immerwährend Fieber. Meine liebe Mutter hatte vier Jahre hindurch das viertägige Fieber, da sie sich durchaus nicht schonen und nicht diät halten wollte ...[1]«, erzählt Therese. Für die Kinder aber war es das Paradies der unbeschränkten Freiheit. Der Vater war meist in Wien, seiner Amtsgeschäfte halber, die er freilich als Weltmann und vielgeliebter Freund schöner Frauen nicht allzu ernst nahm. Die Mutter war viel zu Pferde auf den Feldern. Sie hielt die Wirtschaft im Zug. Unter ihrer persönlichen Leitung wurde das Ödland urbar gemacht, entwässert, aufgeforstet, und wenn aus Martonvásár später ein Mustergut wurde, so war das ihrer derben, harten Tüchtigkeit zu verdanken. Mit ihrem Hofrichter wechselte sie lateinische Briefe. Die Erziehung der Kinder war ihre geringste Sorge. »Die gute Mutter war ein Freigeist in der Erziehungswissenschaft«, berichtet ihre Tochter. »Sie behauptete: Erziehung und Unterricht habe gar keinen Einfluß auf Charakter und Intelligenz; was der Mensch werden soll, wird er doch, das ist schon gegeben; was die Menschen dafür tun, ist null oder schädlich.« Klug und wissensdurstig, lasen die Mädchen alles, was ihnen in die Hände fiel: Romane, lateinische Bücher, die der Bruder aus dem Gymnasium mitbrachte, Gedichte. »Ein junger Herr gab mir Klopstocks Oden, und sie wurden meine Bibel. Früher gab ein anderer mir Matthisson und Salis' Gedichte – alles berauschte mich. Ich schrieb Lyrik und Erzählungen, lernte auswendig, hatte ein so glückliches Gedächtnis, daß ich auf ein-, zweimal Lesen Gedichte auswendig behielt... Wir waren uns selbst überlassen und konnten nach Herzenslust poetisieren.« So wuchsen sie heran, in herrlicher und zugleich gefährlicher Freiheit. »Es entwickelte sich viel Energie, mußte aber erlahmen in Untätig-

[1] Die Sorglosigkeit sollte ihnen teuer zu stehen kommen. Die ganze Familie ist vom »Nervenfieber«, wie man es damals nannte, schwer heimgesucht worden. Theresens geliebte Schwester Josephine hat bis zu ihrem Tode daran gelitten.

keit. Nirgends Anklang, überall Widerstand; keine Leitung, kein Vorbild.« Die vier waren ein Herz und eine Seele, Therese wurde später das Opfer ihrer innigen Geschwisterliebe, die ihre jüngere Schwester Josephine über Gebühr in Anspruch nahm. Im Alter von elf bis vierzehn Jahren gründeten die Kinder höchst ernsthaft eine kleine Republik. »Noch heute«, schreibt die fast Achtzigjährige, »weiß ich nichts Besseres und Glücklicheres.«

Der Vater starb 1793, als Therese achtzehn Jahre alt war. Die öffentlichen Ereignisse – die Unruhen in den Niederlanden, der Tod Josephs II., die Französische Revolution, der unglückliche Krieg gegen die Türken – hatten seine schon angegriffene Gesundheit erschüttert. Therese empfand den Verlust tiefer als die andern, und in ihrem Kummer entfalteten sich die religiösen Anlagen ihrer Natur. Aber sie war so sehr das Kind ihrer tatenfrohen Mutter, daß auch im frommen Sinnen ihr Geist der Tat zugewandt blieb: der Glaube an das Göttliche war bei ihr in aller Demut ein Glaube an sich selbst, ein Vorgefühl der künftigen »Sendung«. In ihrem kleinen Garten mitten in dem großen Park hatte sie zum Andenken an ihren Vater einen Grabhügel aufwerfen und eine Pyramide aus rotem Marmor darauf setzen lassen. »Auf diesem grünen Hügel saß ich stundenlang und phantasierte. Als ich sechzehn Jahre alt war, weihte ich mich an dieser Stelle sehr feierlich zur Priesterin der Wahrheit...« Das Gelübde, das sie damals im heroisch-pathetischen Geist der Zeit am Grabhügel ihres Vaters tat, hat sie schlicht und ohne Pathos ihr Leben lang gehalten, – tausendfach angefochten, nie ermattend, aufrecht und stolz.

Dann kam der Tag, da die wilden Pusztafohlen ohne weitere Umstände in die Großstadt gebracht wurden. Noch trunken von Luft und grenzenloser Weite, sollten die jungen Mädchen in die Gesellschaft eingeführt werden. Es wurde kurzer Prozeß gemacht. »Unsere Mutter führte uns sozusagen aus der Kinderstube nach

26. Therese Brunsvik

27. Josephine Brunsvik, Gräfin Deym

Wien.[1] Achtzehn Tage und drei Stunden waren wir da, und alles war entschieden. Von hier an waren die bittersten Tage und die tragischsten Ereignisse unser Los ...«

Aber die ersten beiden Wochen waren sorglos glücklich und verklärt durch ein großes Ereignis: den Besuch bei Beethoven. Sie waren wie füreinander geschaffen. Zu ihm, dem freien Sohne des freien Rheins, dem Ungezähmten, der zwischen den Großstadtmauern erstickte, kamen umwittert von Waldluft und vom würzigen Duft der Felder die kleinen Dryaden mit ihrer jungen Begeisterung. Wie mag er sich gefreut haben! Aber sie mußten ihn hoch oben in seinem dritten Stock am St. Petersplatz aufsuchen. Beethoven saß auf seinem Berg Ida und tat für keine Exzellenz von der Welt einen Schritt, wenn er nicht wußte, daß sie jung und hübsch war. Ihre Exzellenzen Tesi und Pepi stiegen also munter mit der gräflichen Mutter die steile Wendeltreppe hinan.

Theresens Bericht von dieser Unternehmung ist so reizend, daß ich nichts Besseres tun kann, als sie selbst erzählen lassen: »Meine Sonate Beethovens mit Violine und Violoncello-Begleitung[2], wie ein Mädchen, das zur Schule geht, unter dem Arm, traten wir ein. Der unsterbliche, liebe Louis van Beethoven war sehr freundlich und so höflich, als er es sein konnte. Nach einigen Phrasen de part et d'autre[3] setzte er mich an sein verstimmtes Piano, und ich begann gleich damit, Violine und Violoncello-Begleitung mit zu singen, und spielte dabei recht brav. Dies entzückte ihn so sehr,

[1] Kinder waren sie freilich nicht mehr, aber auf dem Lande waren sie für ihre zwanzig Jahre sehr jung geblieben. Therese hat sich zeitlebens ihre Herzensfrische bewahrt. — [2] Eins der Trios aus op. 1. — Es ist ein schöner Gedanke, daß Beethoven und Therese sich vielleicht zuerst in dem schönen E-Dur-Largo aus op. 1 Nr. 2 nahegetreten sind. — [3] Französisch im Text. In Theresens Tagebuch und auch in den Memoiren sowie in der Korrespondenz der Familie ist das Deutsche vielfach mit französischen Sätzen untermischt, im Tagebuch und in den Briefen sind ganze Seiten französisch. Es war die Lieblingssprache der Mutter Brunsvik. »Sie konnte nicht begreifen, wie ich Wohlgefallen an den deutschen Weitläufigkeiten finden konnte«, heißt es in Theresens Memoiren.

daß er versprach, täglich zu kommen, in das Hotel zum Erzherzog Carl – damals Goldenen Greifen. Es war das letzte Jahr des verflossenen Jahrhunderts, im May. Er kam fleißig, blieb aber statt einer Stunde von 12, bis oft 4 bis 5 Uhr, und wurde nicht müde, meine Finger, die ich empor zu strecken und flach zu halten gelehrt ward, nieder zu halten und zu biegen.[1] Der Edle muß sehr zufrieden gewesen sein; denn durch 16 Tage blieb er nicht ein einzigesmal aus. Wir spürten bis 5 Uhr keinen Hunger. Die gute Mutter hungerte mit – die Wirtsleute aber waren sehr entrüstet: denn damals war es noch nicht Sitte, um 5 Uhr abends zu Mittag zu speisen.

»Damals ward mit Beethoven die innige, herzliche Freundschaft geschlossen, die bis an sein Lebensende dauerte. Er kam nach Ofen; er kam nach Martonvásár, er wurde in unsere Societätsrepublik von auserlesenen Menschen aufgenommen. Ein runder Platz ward mit hohen edlen Linden bepflanzt: jeder Baum trug den Namen eines Mitgliedes, und auch in deren schmerzlicher Abwesenheit sprachen wir mit ihren Sinnbildern, unterhielten und belehrten uns mit ihnen. Sehr oft, nachdem der gute Morgen gesagt ward, frug ich den Baum um dies und das, was ich gern erklärt wissen wollte, und er blieb nie die Antwort schuldig!

»In Wien waren wir die 18 Tage sehr angestrengt tätig. Die Mutter führte uns in Fabriken und Ateliers, alles Erreichbare wurde uns gezeigt. Tante Finta, eine Weltfrau mit vier Töchtern, arrangierte Spazierfahrten: Prater, Augarten, Luscigarten in Dornbach. Überall wurde gefrühstückt. Theater; die Abende bei ihr getanzt, und noch um 10–11 Uhr beim Nachhausegehen auf dem Graben Eis gegessen, geschäkert und gelacht. Um 4 Uhr früh schon wieder auf, gekleidet sein, um 5 Uhr in die Parthie ins Grüne – das war ein Leben, und doch mußte Beethoven, der auch bei den Festen war, befriedigt werden; das war eine Passion! Also die Nächte geübt.

[1] Therese hatte schon früher Klavierstunden bei dem Organisten und »Regens chori« zu St. Peter in Wien gehabt.

Die Nachbarn verzweifelten und zogen weg. Wir waren jung, frisch, schön, kindlich naiv. Wer uns sah, liebte uns. Anbeter hatten wir auch ...«

Beethoven wich nicht von ihrer Seite und widmete Therese und Josephine beim Abschied die vierhändigen Variationen über das Lied »Ich denke dein«.

Einige Wochen später wurde dann Josephine, die jüngere und hübschere von den beiden, trotz aller Tränen mit einem fünfzigjährigen Manne verheiratet, dem Grafen Deym. Sie liebte ihn nicht, er wurde ihr von der herrschsüchtigen Mutter aufgezwungen, die nach den Wünschen der Töchter nicht viel fragte, dabei aber selbst wenig Menschenkenntnis hatte.[1] Die Musik und Beethoven waren ihr Trost, und bald auch ihre Kinder, die sie über alles liebte. Im Herbst und Winter 1800 besuchte Beethoven sie eifrig. Jeden dritten Tag kam er und gab ihr Stunde, und sie fand ihn »scharmant«, wie in einem Brief an die Ihren vom 28. Oktober 1800 zu lesen ist. Dabei ging es ihm gerade damals gesundheitlich keineswegs gut. Sie befreundeten sich um so herzlicher, als die arme Josephine, obwohl mit einem Grafen aus alter Familie verheiratet, samt ihrem Manne von den eigenen Standesgenossen gemieden wurde. Nach

[1] Graf Joseph Deym war unter dem Namen Müller Direktor und Eigentümer einer berühmten Kunstgalerie. Theresens Erzählung von dem Zusammentreffen mit Deym, wie es ihn bei Josephinens Anblick durchfuhr, wie er dann mit großer Gewandtheit die Mutter zu umgarnen wußte, wie Josephine etwas gewaltsam mit ihm verlobt wurde und sich nach dem verhängnisvollen Ja tränenüberströmt der Schwester in die Arme warf mit den Worten: »Nicht wahr, Du lösest das Wort, Du heurathest ihn; Du machst uns glücklich, ich kann nicht!« — ist eine der hübschesten Stellen aus den Memoiren, rührend und ein wenig ironisch zugleich. Deym hatte als Mensch durchaus seine guten Seiten und verdiente die Achtung, die Josephine ihm immer erwiesen hat. Sie hielt in hochherziger Treue zu ihm, als im Jahre darauf die Mutter, die die Ehe so leichtsinnig gestiftet hatte, von dem inzwischen Verarmten nichts mehr wissen wollte. Josephinens liebevolle Briefe an ihre Schwestern aber klingen traurig. Sie wünscht ihnen, sie möchten einst glücklicher werden als sie und sich den Gatten nach ihrem Herzen wählen können. (La Mara: »Beethoven und die Brunsviks.«)

einem unglücklich verlaufenen Duell hatte sich Graf Deym vor Jahren unter einem bürgerlichen Namen verbergen müssen, und nun, da er seinen Titel wieder aufnahm, weigerte sich der Adel, ihn anzuerkennen. So waren die Eheleute ganz aufeinander angewiesen. Er tröstete sich gern mit seiner hübschen Frau, sie aber hatte weniger Grund, sich an seiner Gesellschaft genügen zu lassen, und freute sich doppelt über Beethovens Besuche. Die aristokratische junge Frau, die später ihrer Schwester Therese oft mit harten Worten ihre bürgerlichen Formen und Neigungen vorgeworfen hat, nahm dem großen Freunde seine Bürgerlichkeit nicht weiter übel, weil er ihr die Einsamkeit verschönte, – wobei er selbst wohl auch nicht ganz leer ausging. Aber sie dachten beide viel zu rechtlich, als daß sie andre als freundschaftliche Beziehungen hätten aufkommen lassen, solange Josephinens Mann lebte, und wenn je sich wärmere Gefühle meldeten, so hielten sie sie voreinander verborgen.

Da erschien gegen Ende des Jahres 1800 Giulietta Guicciardi. Sie kam aus Italien, ihr Vater war in Wien zum Hofrat an der böhmischen Hofkanzlei ernannt worden. Kaum älter als Shakespeares Julia und nicht minder verführerisch, war sie keineswegs zur tragischen Heldin geboren. Das sieht man ihrem reizenden Miniaturbild aus jener Zeit wohl an[1], dem durchtriebenen Gesichtchen, den siegesgewissen Augen, dem schönen, wählerischen Mund, der kecken, aufrechten Haltung bei so weichen Formen. Sie braucht sich nur zu zeigen – das weiß sie ganz genau, – und sie erregt Aufsehen in den Wiener Salons. Kleine Sticheleien in den Briefen ihrer Cousinen Brunsvik klingen fast so, als habe die »schöne Guicciardi«, wie sie alsbald in Wien heißt, die drei Schwestern etwas in den Hintergrund gedrängt. »Ihr wißt, daß sie sich geltend zu machen versteht«, heißt es im Januar 1801. Dann spotten sie darüber, wie Giulietta, »um sich interessant zu machen«, gerade

[1] Das Miniaturbildnis fand sich in Beethovens Nachlaß und ist jetzt im Besitz von Dr. von Breuning in Wien.

als Niobe im lebenden Bild aufzutreten beliebe. Beethoven verfängt sich sofort in ihren Netzen und scheint nach seinem Brief an Wegeler vom 16. November 1801 den ganzen Frühling und Sommer bis in den Herbst hinein tief verstrickt gewesen zu sein. In Korompa, wo der Onkel Brunsvik im Sommer 1801 seine jungen, hübschen Nichten Brunsvik und Guicciardi um sich und seine Töchter versammelt hatte, wird das Feuer wohl nicht nur in der Stille geglüht haben. Jedenfalls soll nach einer dortigen Überlieferung die Mondscheinsonate im Park von Korompa entstanden sein.

Daß Giulietta ihrem großen Verehrer Hoffnungen gemacht hat, ist kaum zu bezweifeln, obwohl sie und die Ihren später sogar leugneten, je etwas von Beethovens leidenschaftlicher Liebe gewußt zu haben.[1] Aber es gibt eine Zeichnung von Giuliettas Hand, die sie verrät, – die »Vergognosa«, die sich versteckt, um besser sehen zu können: Beethoven, jung, elegant, mit Favoris und einem um die Taille eng anschließenden Überrock, die Hand unter dem Kinn, den Ellbogen auf die Balustrade gestützt, verschlingt mit den Augen Giuliettas Fenster im Erdgeschoß; sie selbst aber steht hinter dem Vorhang und beobachtet den sonderbaren Romeo.[2]

Beethoven war jedenfalls fest davon überzeugt, daß seine Liebe erwidert wurde. In seinem Brief an Wegeler vom November 1801

---

[1] Die Familie hat die Angelegenheit totzuschweigen versucht. Giuliettas Enkelin, Baronin Heß-Diller-Gallenberg, hat mir gütigst einige wertvolle Einzelheiten mitgeteilt und schreibt dazu, bei ihnen zu Hause sei jede Anspielung auf eine Freundschaft zwischen Giulietta und Beethoven streng verboten, es sei von ihm nur als von ihrem Musiklehrer die Rede gewesen. Sie und ihre Schwester hätten von jeher darunter gelitten. — [2] Die Zeichnung ist wiedergegeben bei La Mara: »Beethovens unsterbliche Geliebte.« Es ist derselbe Salon-Beethoven, derselbe romantische Weltmann à la Chateaubriand, der auf eigene Bestellung von Isidor Neugaß gemalt worden ist. Das Bild hat er dann selbst den Brunsviks geschickt. Heute ist es im Besitz der Mme Hugo Finaly zu Florenz. Die 1899 verstorbene Witwe des letzten Grafen Brunsvik war in zweiter Ehe eine Marchesa Capponi. Durch sie sind manche Beethovenreliquien nach Italien gekommen.

schreibt er ausdrücklich: »... die mich liebt und die ich liebe ...« – und 1823 trägt er im Lauf einer Unterhaltung mit Schindler die sehr unzweideutig gefaßte Bemerkung ins Konversationsheft ein: »J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux ...« – »Il (Gallenberg) étoit pourtant plutôt son amant que moi«, setzt er hinzu. Er macht ihr sogar zum Vorwurf, sie habe ihn und seine Liebe in späteren Jahren ausgenutzt. »Par elle j'apprenois de son misère (Gallenbergs)«, heißt es weiter in dem Konversationsheft von 1823, »et je trouvois un homme de bien qui me donnoit la somme de 500 florins pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, et c'étoit justement la raison que je fisse tout le bien possible ... Arrivée à Vienne (1822), elle cherchoit moi pleurant mais je la méprisois ...« Dies harte Wort, das ich anführen muß, weil es historisch ist, hat schwer auf dem Andenken der reizenden Frau gelastet, und alle Beethovenfreunde haben es nach Kräften ausgeschlachtet. Hätte Beethoven das vorausgesehen, er hätte es sicher bereut. Zu beachten ist, daß er es auf französisch geschrieben hat, offenbar zur Vorsicht, damit niemand aus seiner Umgebung es verstehen könnte außer Schindler, der es durch seine böswilligen Klatschereien hervorgerufen hatte. Schindler gehörte zu den guten Freunden, die es für ihre Pflicht halten, dem Freunde alles getreulich zu hinterbringen, was ihn aufregen und kränken könnte. Was hatte Giulietta denn verbrochen? Einem Manne Liebe eingeflößt, den sie nicht liebte? Das geschah wohl fast ohne ihr Zutun, er brauchte ihr nur in die Augen zu sehen. Sie war die Primavera, sie liebte nicht, sie wurde geliebt, und das war ihr gutes Recht. »Zürne der Schönheit nicht, daß sie schön ist!« – Beethoven war ungerecht, wie alle, die die Liebe hintergeht, und der Groll, der sich noch nach zwanzig Jahren in so bitteren Worten Luft machte, wie auch das Bildnis der Giovinetta, das bis zuletzt in seinem Geheimfach verschlossen lag, zeugen nur dafür, wie tief sie ihn verwundet hatte.

Im Jahre 1801 aber gibt er ihr noch Klavierstunden, und da er

kein Geld von ihr annehmen will, schenkt sie ihm ein Dutzend selbstgenähter Hemden. Sie war musikalisch, wenn auch nicht so durch und durch Künstlerin wie Therese, – Beethoven »wurde leicht heftig, warf die Noten hin, zerriß sie«, wie sie selbst nach fünfzig Jahren Otto Jahn erzählt hat, – immerhin aber begabt genug, um sich in größerm Kreise hören zu lassen. »Gestern hatten wir eine reizende Musik bei Guicciardi«, schreibt Josephine Deym, »Julie spielte Beethovens Klarinettentrio sehr hübsch.« Die Eltern machten auf ihren Musikabenden Staat mit Giuliettas berühmtem Lehrer. Im Laufe des Winters 1801/02 widmete er der »Damigella Contessa« die Mondscheinsonate, die dann Anfang März 1802 erschien.

Doch schon zerstob der Traum. Seit Anfang 1802 gab Giulietta dem Grafen Robert Gallenberg offen den Vorzug, der kaum ein Jahr älter war als sie. Wie aus einem Brief Josephine Brunsviks vom Januar 1801 hervorgeht, hatten sich schon unmittelbar nach seiner Ankunft in Wien die wärmsten Beziehungen zwischen den beiden angebahnt. Am 6. Oktober 1802 schrieb Beethoven, wohl auf dem Gipfelpunkt der Verzweiflung, das Heiligenstädter Testament. Bald darauf sah er die Dinge gelassener an, und schon in dem trostlosen Brief an seine Brüder handelt es sich weniger um enttäuschte Liebe als um seine Krankheit, von der er nun weiß, daß sie unheilbar ist.

Er war sich also der Schwierigkeiten, wenn nicht der Unmöglichkeit einer Ehe mit Giulietta immer bewußt gewesen, sogar zu der Zeit, da er sich von ihr geliebt glaubte. Schon am 16. November 1801 schreibt er an Wegeler: »... Es ist das erstemal, daß ich fühle, daß Heiraten glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande, und jetzt könnte ich nun freilich nicht heiraten: ich muß mich nun noch wacker herumtummeln ...« So war es gewiß bitter genug, daß sie ihm Gallenberg vorzog, immerhin aber für einen jungen Menschen im Vollbesitz seiner Kraft kein so vernichtender Schlag wie zehn bis zwölf Jahre später der gewaltsame

Verzicht auf die »unsterbliche Geliebte«, – seine letzte Hoffnung. Er war so weit Herr seiner Gefühle, daß er den Umgang mit Giulietta nicht einstellte, wie aus ihrem Brief an Therese vom 2. August 1803 zu entnehmen ist.[1] Danach hat er ihr noch in dem Jahre nach dem Heiligenstädter Testament einen Besuch gemacht, und die kokette kleine Gräfin tat sich in allzu sicherm Vertrauen auf ihren allmächtigen Liebreiz viel darauf zugute, ihn »ausgezankt« zu haben.[2] Ein Brief Josephinens aus demselben Sommer bestätigt Beethovens Besuche bei Guicciardis. Er hat sie anscheinend bis kurz vor der Hochzeit des jungen Paars, am 3. November 1803, fortgesetzt. Dann fuhren die beiden nach Rom.

Inzwischen gewann Pepi den Platz in Beethovens Herzen wieder, den Giulietta ihr vorübergehend streitig gemacht hatte. Er erfreute sie innig mit seiner Musik, mit den Quartetten, dem Septett, den Sonaten – »der göttliche Beethoven beschenkte uns mit göttlichen Variationen«. Sie spielte die für Giulietta geschriebene Sonate, – in einem Brief an Therese vom 6. April 1802 wird das con sordino darin besprochen. Dann entstanden die pastorale Sonate op. 28 und im Sommer 1802 die beiden ersten Sonaten aus op. 31, in denen Beethoven seinen »neuen Weg einschlägt«. Josephine

---

[1] Hevesy verlegt ihn irrtümlich in das Jahr 1800. Er ist aber ganz zweifellos erst vom August 1803. Erstens ist darin von Beethovens Oratorium »Christus am Ölberg« die Rede, das im Augarten gegeben werden soll. Die erste Aufführung des Oratoriums war am 5. April 1803, und das geplante Konzert im Augarten fand in der Tat am 4. August 1803 statt. Zweitens werden darin als neue Werke Beethovens die Bagatellen (op. 33) erwähnt und die Variationen, die der Fürstin Odescalchi gewidmet sind (op. 34). Erstere erschienen im Mai 1803, die andern im Laufe desselben Jahres. — [2] In demselben Brief spricht sie vom »Grafen Robert« wie von einem romantischen Helden, den das Schicksal zwingt, das undankbare Vaterland zu verlassen, um »in der Entfernung das Glück zu suchen, das ihm hier nicht blüht«. Der unglückliche Jüngling nahm immerhin die schönste Blume Wiens mit auf die Reise. Aber keine Rose ohne Dornen. Die Ehe blieb nicht lange glücklich. Außerdem hatten die beiden leichtsinnigen Vögel fortwährend Geldsorgen.

bekam sie alle sofort zu sehen und studierte sie mit Begeisterung. »Ich habe neue Sonaten von Beethoven, welche alle vorhergehenden vernichten«, schreibt sie der Schwester.

Es ist wohl zu begreifen, daß Beethoven sich zu der jungen Frau, die ihn so gut verstand, mehr und mehr hingezogen fühlte, zu der Schönen, Guten, Feinen, die mit ihrem Spiel, ihrer Anmut und ihrem Geist ganz Wien bezauberte. Sie war sich ihrer Wirkung nicht bewußt und dadurch doppelt reizend. Einer ihrer glühendsten Verehrer, Graf Wolkenstein, spricht einmal von seiner Liebe zu ihr, die ihn wie der Blitz getroffen habe: »... Sie ahnte gewiß nichts von der Verwüstung, die sie in mir angerichtet – aber gerade darin liegt ihre Zauberkraft. Ihrer unbewußt entzückt sie nur um so mehr.«[1]

Josephinens Briefe geben Kunde davon, wie Beethoven sich um sie bemüht, wie er immer anspruchsvoller wird: »... Beethoven ist so eifrig,« heißt es im Oktober 1803, »er verlangt, daß ich es auch sei, ihr könnt euch also vorstellen, was das sagen will.« Bis jetzt handelt es sich nur um Musik, oder die Musik gibt wenigstens den Vorwand.

Doch gegen Ende des Jahres 1803 stirbt plötzlich Deym an einer Lungenentzündung, die er sich auf einer Winterreise nach Prag zugezogen hatte. Seine Frau blieb mit vier Kindern hilflos in ganz ungeordneten Verhältnissen zurück.[2] Ihre Gesundheit er-

[1] Brief an Therese vom 18. Juni 1806. Therese selbst gibt 1809 in ihrem Tagebuch eine reizende Schilderung ihrer Schwester im Vergleich mit sich selbst, bei der sie sich in ihrer Bescheidenheit über Gebühr herabsetzt. Da heißt es auf französisch: »Il est certaines personnes qui, par une volonté ferme, ont su atteindre à une élévation, où l'on peut ensuite se laisser aller sans risques; on s'y repose sans jamais être exposé à devenir bas et commun; en ces personnes, tout est ennobli, jusqu'à la nonchalance. J'ai cet exemple sous les yeux: jamais Joséphine ne sera commune, quoiqu'elle s'abandonne et ne se gène plus. Elle est toujours bien, et gracieuse et élevée; elle s'est acquis un tact, un goût fin à la perfection: et tout ce qui n'est pas tel lui répugne ... Et voilà ce goût épuré pour ce qui est beau et non beau!...« — [2] Ich gehe auf Deyms Vermögenslage zur Zeit seines Todes nicht weiter ein. Es handelte sich da vor

litt damals einen Stoß, von dem sie sich nie wieder ganz erholt hat. Josephine wurde seitdem vom Nervenfieber heimgesucht.[1] In ihrem Kummer und ihrer Ratlosigkeit – vornehm, zart, eine Treibhauspflanze, die plötzlich dem rauhen Wind ausgesetzt ist, – war sie gegen die Überfälle des Gefühls schlecht gewappnet, und Beethoven, durch keine Rücksicht auf den Gatten mehr zurückgehalten, glüht auf in Hoffnung und Leidenschaft. Im Sommer 1804 wird er Pepis Nachbar auf dem Lande. Die beiden sehen sich oft[2], im Laufe des Winters so oft, daß die Schwestern unruhig werden. Nicht daß sie der Sache ein Ende machen möchten; dazu hatte die ganze Familie Beethoven viel zu lieb. Aber man ist doch darauf bedacht, gewisse Schranken aufzurichten. Die Gefahr lag nicht nur in Beethovens Ungestüm, das den Geschwistern nicht neu war, sondern vor allem in Pepis Schwäche. Sie war, wie sich später herausgestellt hat, eine von den Naturen, die weniger dem eignen, als dem Herzen der andern zum Opfer fallen, weil sie nicht nein sagen können.

---

allem um die Verwaltung der Kunstgalerie und die Sorge um das Riesengebäude mit achtzig möblierten Zimmern, die vermietet werden mußten. Einzelheiten darüber s. bei La Mara, besonders auch in Theresens Memoiren. — [1] Die ganze Familie Brunsvik hatte bei der hohen Kultur des Geistes und des Herzens, die sie sich erworben hatte, zarte Nerven. Josephine ging an »Nervenschwindsucht« zugrunde, von ihren sieben Kindern sind fünf früh gestorben. Die Mutter litt viel am Nervenfieber. Franz war als junger Mensch kränklich und gab auch psychisch zu Besorgnissen Anlaß. Therese, obwohl in ihrer Jugend die schwächlichste, war doch widerstandsfähiger als ihre Geschwister und hat sie alle überlebt. Aber ihre Natur hat ihr beständig Hindernisse in den Weg gelegt. — [2] Josephine mußte ihrer Kränklichkeit halber ein Landhaus in Hietzing mieten. Charlotte, die ihr Gesellschaft leistete, schrieb im Juni 1804 an Therese: »Wir haben Beethoven besucht, der sehr gut aussieht und versprach, zu uns zu kommen. Er will diesen Sommer nicht reisen, vielleicht in Hütteldorf wohnen, so daß wir einander sehr nahe wären.« Auffällig ist, daß die Aussagen aller drei Schwestern über Beethovens Gesundheit und seinen Gemütszustand in diesem Jahre — es war der Sommer, da die Appassionata entstand — durchaus nicht mit dem übereinstimmen, was sein treuer Freund Breuning davon sagt. Während Breuning sich um die nervöse Unruhe und Niedergeschlagenheit des Freundes Sorgen macht, zeigt sich Beethoven den drei Schwestern immer nur lachend und heiter. — Doch vielleicht sind sie es, die ihm Sonne bringen.

In Charlottens Briefen an Therese und Franz vom November und Dezember 1804 läßt sich der Roman leicht verfolgen. »Beethoven ist äußerst liebenswürdig, er kommt fast jeden zweiten Tag und gibt Pepi Stunden«, heißt es da am 20. November. Er weiht sie in seine Gedanken ein, sie ist die erste, der er »mehrere herrliche Stücke« aus seiner neuen Oper vorspielt. Für uns ist es keineswegs gleichgültig, zu wissen, daß mit den Anfängen der Leonore dies Frauenbild verbunden war.

Einen Monat später, am 19. Dezember, schreibt Charlotte: »Beethoven vient très souvent, il donne des leçons à Pepi: das ist etwas gefährlich, gestehe ich Dir«[1], und am 21. Dezember an Franz: »Beethoven ist fast täglich bei uns, gibt Pipschen Unterricht – vous m'entendez, mon cœur!« Anfang Januar 1805 betont sie nochmals: »Fast jeden Tag kommt er und ist unendlich liebenswürdig. Er hat ein Lied für Pepi komponiert, das sie Dir schickt; mais te prie en même temps de ne le montrer à personne, ne pas même dire si tu le chantes devant quelqu'un, que tu l'as en notes...«

Am 20. Januar macht Therese kein Hehl mehr aus ihrer Besorgnis: »Aber sage mir, Pepi und Beethoven, was soll daraus werden? Sie soll auf ihrer Hut sein! Ich glaube in Bezug auf sie unterstrichst Du in dem Klavierauszug die gewissen Worte: Ihr Herz muß die Kraft haben nein zu sagen, eine traurige Pflicht, wenn nicht die traurigste aller!«

Das ist deutlich. Therese und Charlotte hatten ja auch Gründe genug, die Verbindung der beiden als eine Unmöglichkeit anzusehen. Zunächst war natürlich der Standesunterschied ein kaum überwindbares Hindernis, – obwohl Josephine später einmal Therese gegenüber traurig äußert: »Bien rarement il est

---

[1] Schon Ende November hatte Therese, die nicht in Wien war, aber von Charlotte wußte, wie es stand, Pepi vorsichtig gewarnt: »Musiziere nicht so viel, wenn es Deine Nerven zu sehr angreift. Allem voran steht die Gesundheit.« Dann führt sie einen Satz aus einem Brief von Charlotte an, aus dem hervorgeht, daß sie der jüngsten Schwester gegenüber ihre Bedenken schon ausgesprochen hatte.

permis à une certaine classe de choisir un compagnon selon son cœur« – und hinzusetzt, das sei ein großes Unglück.[1] Noch gewichtiger aber waren die menschlichen Bedenken, die gegen eine Vereinigung so unvereinbarer Naturen sprachen. Die Brunsviks standen Beethoven nahe genug, um das Wesen ihres großen Freundes mit allen seinen Härten zu kennen und das Zunehmen der Ertaubung zu beobachten, die wie eine Gewitterwolke über seiner Zukunft hing, und so hatten sie wohl recht, wenn sie die zarte Schwester warnten. Sie war ein sehr feines, sehr zerbrechliches Kunstwerk und für das praktische Leben ganz untauglich, die kränkelnde, elegante Frau, die sich nur von ihrem Diwan erhob, um Klavier zu spielen oder ihre Gäste zu empfangen. Wenn sie und Beethoven ihr Leben gemeinsam hätten führen müssen – zwei Kranke aus zwei verschiedenen Welten –, was wäre aus ihnen beiden geworden?

Dennoch machte Therese sich später Vorwürfe, daß sie den beiden zur Trennung geraten hatte. Durch die gütige Vermittlung von Fräulein Dr. von Czeke habe ich von den folgenden Stellen aus ihren unveröffentlichten Papieren Kenntnis erhalten, die wohl keinen Zweifel an der Liebe Beethovens und Josephinens und an ihren Heiratsplänen mehr zulassen. In Theresens Tagebuch heißt es in dem Abschnitt 1817/18 nach der Seite, die vom 12. Juli datiert ist: »Ob Josephine nicht Strafe leidet wegen Luigi's? Weh! – seine Gattin – was hätte sie nicht aus diesem Heros gemacht!«

---

[1] Theresens unveröffentlichtes Tagebuch, 29. Mai 1810. Das Wort »rarement« läßt immerhin eine Möglichkeit offen, und die drei Schwestern Brunsvik waren wohl fähig, Beethoven nicht nur als ihresgleichen, sondern als den Überlegenen zu betrachten. Übrigens hat ihr Bruder Franz später sogar eine Bürgerliche geheiratet, die »den Weiberfeind durch ihr geniales Musiktalent captivierte«. (Therese Brunsvik, Memoiren.) Allerdings berichtet Theresens Tagebuch auch mehrfach von Josephinens lebhaftem Adelsstolz, der anscheinend in ihrer Ehe mit Stackelberg immer starrere Formen annahm. Vielleicht hat sie die Demütigungen, die sie während ihrer ersten Ehe mit Deym von der Wiener Gesellschaft hatte hinnehmen müssen, nicht verwinden können.

Es ist immerhin bemerkenswert, daß dies schmerzliche Wort vom Juli datiert ist, dem Monat, in dem vor Jahren der Brief an die »unsterbliche Geliebte« geschrieben worden war. Im Februar 1846 findet sich folgende Eintragung: »Beethoven!... warum nahm ihn meine Schwester J. nicht zu ihrem Gemahl als Wittwe Deym? Sie wäre glücklicher geworden als mit S.[1]! Mutterliebe bestimmte sie – auf eigenes Glück zu verzichten«, – und in demselben Jahre an andrer Stelle: »Wie unglücklich bei so großen Geistesgaben! Zu gleicher Zeit war Josephine unglücklich! Le mieux est l'ennemi du bien! Sie beide wären zusammen glücklich gewesen (vielleicht).« Damals las Therese auch Schindlers Beethoven-Biographie und notierte sich mit Bezug auf »drei Briefe an Giulietta«: »... sie werden wohl an Josephine sein, die er leidenschaftlich geliebt hat.« Am ergreifendsten, fast wie eine Selbstanklage, klingt das Wort der Zweiundsiebzigjährigen vom März 1847: »Beethoven dem innig Geistesverwandten ... Josephinens Haus- und Herzensfreund! Sie waren für einander geboren und lebten beide noch hätten sie sich vereint.«[2]

So trugen die Schwestern einen Teil der Verantwortung dafür, daß Josephinens Herz endlich doch »die Kraft fand, nein zu sagen«. Jedenfalls aber ist niemand ein Vorwurf daraus zu machen. Josephine wird vermutlich selbst eingesehen haben, daß es nicht anders ging. Zweifel und Ungewißheit haben sie lange genug gequält und an ihrer Gesundheit gezehrt. Im Januar 1805 wird wieder von Nervenzuständen berichtet, von heftigen Kopfschmerzen und einer tiefen Schwermut, in der nur die Musik sie zu zerstreuen vermag. Ich denke mir, daß Beethoven in den folgenden Monaten irgendeinen Wink bekommen hat. Denn als im September 1805 das Lied »An die Hoffnung« erschien, das Beethoven

---

[1] Stackelberg. — [2] Es ist nicht ganz klar, ob damit gemeint ist: Wenn sie noch lebten, hätten sie sich vereint, oder: wenn sie sich vereint hätten, wären beide noch am Leben. Das letztere ist nach Theresens sonstiger Ausdrucksweise und dem Wiener Stil der Zeit wohl das Wahrscheinlichere.

für Pepi geschrieben und ihr gewidmet hatte, war die Widmung unterdrückt.

Wenn es zu einer Aussprache zwischen den beiden gekommen ist, so kann sie nur freundschaftlich gewesen sein. Von einem Zerwürfnis sehe ich nirgends eine Spur. Am 24. März, einige Tage vor der ersten öffentlichen Aufführung der Eroica, schreibt Josephine noch ihrer Mutter: »... Der gute Beethoven hat mir ein hübsches Lied, das er auf einen Text aus der Urania ‚an die Hoffnung' für mich geschrieben, zum Geschenk gemacht... In der Charwoche wird die neue Symphonie von Beethoven und die Chöre aus seinem Oratorium aufgeführt.« Während des Sommers 1805 sind sie wieder Nachbarn, diesmal in Hetzendorf, wo Beethoven am Fidelio arbeitet. Dann aber scheinen die Beziehungen zu erkalten. Sie sehen sich nur noch selten. Den Winter 1805/06 verbringt Josephine in Ofen bei ihrer Mutter. Auf den Festen zu Ehren des Großherzogs von Toskana glänzt sie durch Geist und Schönheit und sieht den hohen Adel hingerissen zu ihren Füßen. Von nun an geht ihr Leben andre Wege. Seit dem Sommer 1808 verfällt sie mehr und mehr dem Einfluß des estnischen Barons Stackelberg, im Februar 1810 wird sie seine Frau. Dann folgt eine Zeit schwerster materieller und häuslicher Bedrängnis. Und als Therese sie 1811 um einen kleinen Freundschaftsdienst für Beethoven bittet, bekommt sie keine Antwort. Die Vergangenheit ist ausgelöscht. Die harte Gegenwart füllt Josephine ganz aus.[1]

Von Therese ist bisher nur gelegentlich die Rede gewesen. Während der besprochenen Jahre steht sie für Beethoven noch im Hintergrund. Sie hat auch seltener Gelegenheit, ihn zu sehen, als ihre beiden Schwestern. Das Schicksal hält sie karg. Sie lebt mit der Mutter auf Martonvásár oder in Ofen und leidet unter ihrer Herrsch-

[1] Die Beziehungen zwischen Beethoven und Josephine fallen ganz in die Zeit, die Gegenstand dieses Bandes ist. Wie sich das Leben der Familie Brunsvik dann gestaltet, bleibt späteren Schilderungen vorbehalten.

sucht und geistigen Enge. Nach Wien kommt sie kaum. Auch war sie damals sehr kränklich und dadurch doppelt einsam. All das hat zweifellos viel zur Entwicklung ihrer überragenden Persönlichkeit beigetragen.[1]

---

[1] Einsam im Geist, aber nicht etwa von der Welt abgeschlossen, wo sie die glänzendsten Triumphe feiert. Ich erwähne das, weil sich eine Legende gebildet hat, in der Therese verwachsen erscheint, ein Stiefkind der Natur. Von »gut unterrichteter Seite« wird immer behauptet, schon wegen ihrer Häßlichkeit könne Beethoven sie unmöglich geliebt haben. Mir stehen solche allergeheimsten Quellen nicht zu Gebote, und ich halte mich lieber an Beethovens berühmten Brief an Franz Brunsvik, nach dem er Therese anscheinend recht gern geküßt hat. Auch hat es ihr in der vornehmen Gesellschaft keineswegs an Verehrern gefehlt. Abgesehen von ihrem »Toni«, der ihre Liebe mit der gleichen Leidenschaft erwidert hat, wird sie später von verwöhnten großen Herren umschwärmt, auch der Großherzog von Toskana ist ihr gegenüber nicht unempfindlich geblieben. Als sie schon über vierzig Jahre alt ist, muß sie vier Jahre lang die Huldigungen und Anträge des Barons Podmaniczky abwehren. — Wir kennen sie nur nach einem Jugendbildnis, von dem das Beethovenhaus in Bonn eine schlechte Kopie besitzt, die sie wahrscheinlich selbst flüchtig auf die Leinwand geworfen hat. Das Original von Kallhofer hängt im Schloß Korompa, und dank der Liebenswürdigkeit der Gräfinnen Chotek können wir hier zum erstenmal eine ausgezeichnete Reproduktion davon bringen. Es gibt wesentlich mehr als die Kopie: schöne, kluge und energische Gesichtszüge voll reinen, kräftigen, warmen Lebens, einen durchdringenden Blick, einen sehr anziehenden Mund. In einem Brief aus dem Jahre 1808 heißt es bei der Beschreibung einer Wachsbüste von Therese: »Ihr lebendiger und doch umschleierter Blick, das liebenswürdige Lächeln, das sie nie verläßt . . .« Glaubt man nicht diese Züge in der feinen Sonate op. 78 wiederzuerkennen, die Beethoven ihr gewidmet hat? (Daß Hevesy das amüsante Bild, das er auf S. 32 seines Buches »Beethoven, Vie intime« wiedergibt, mit »Therese und Josephine Brunsvik« bezeichnet, beruht auf einem Irrtum. Nach Aussage der Familie stellt es Josephine und Charlotte dar. Hevesy hält die hübsche Josephine für Therese und meint, »sous le voile aux plis savants« qui »cache les épaules« verberge sich Theresens Gebrechen, — ein Beispiel für die Allmacht der Phantasie.) Therese hatte einen körperlichen Fehler, den wir außer in ihren eigenen Aufzeichnungen, den Memoiren und dem Tagebuch, nirgends erwähnt finden, ein Beweis, daß er nicht auffiel und daß sie ihn zu verbergen wußte. Worin er bestand, weiß man nicht genau. In einem ihrem Tagebuch beiliegenden Gedicht, »Des Mägdleins Rosen«, in dem sie traurig auf ihre Jugend zurückblickt, scheint sie auf einen Unfall hinzudeuten:

Alle die über Therese geschrieben haben, ehe ihre Memoiren und nun ihr Tagebuch bekannt geworden sind, haben sie nicht ganz richtig dargestellt. Erst in ihren eigenen Aufzeichnungen erscheint sie, wie sie ist. Die meisten haben den Fehler gemacht, dem jungen Mädchen schon Züge beizulegen, die sich erst mit den Jahren entwickelt haben. Bei keinem Manne und keiner Frau läßt sich in einem einzigen Bildnis das ganze Leben zusammenfassen, um so weniger, je lebendiger der Mensch ist. Wer lebt, wandelt sich. Nur der, dem das Leben alle seine Überraschungen erspart hat – was nicht unbedingt ein Gewinn ist –, kann es für undenkbar halten, daß Therese und Beethoven erst nach zehnjähriger Bekanntschaft einander nahegekommen sind.[1] Solche Menschen kommen nicht auf

---

»Der schöne schlanke Gliederbau
Des muntern Kindchens ward
Zertrümmert und eine Rippe brach . . .«

Doch wird das wohl nur eine poetische Freiheit sein, denn es ist kaum anzunehmen, daß sie nach einem ernsten Rippenbruch noch die begeisterte, vielbewunderte und von Erzherzögen ausgezeichnete Tänzerin hätte sein können, die sie damals war. An andrer Stelle spricht sie von »einem gekrümmten Rückgrat« und einem »corset pour les épaules«, das sie nur morgens trage. Vielleicht hatte sich bei ihrer sitzenden Lebensweise in den Jahren, da sie so viel las und träumte, eine Schwäche im Rücken herausgebildet. Am 29. März 1809 schreibt sie sich folgende Mahnung ins Tagebuch: »Je veux redresser ma taille par une extrême vigilance, et s'il est possible, paraître tout à fait droite.« Zwei Kuren in Karlsbad in den Jahren 1807 und 1808 und das einfache, gesunde Leben in frischer Luft, das sie von 1809 an führte, scheinen sie ganz hergestellt und gekräftigt zu haben. Daß sie dann noch über fünfzig Jahre gelebt hat, zeugt von einer außerordentlichen Widerstandskraft, denn sie schonte sich niemals. Die schwersten Strapazen und mancherlei Schicksalsschläge hat sie überwunden. Todesfälle in ihrer nächsten Umgebung, materielle Not, nichts blieb ihr erspart. »Einem Schlachtgemezl gleicht Dein ganzes Leben . . .«, schrieb sie später von sich selbst. Ihre Kraft zu wirken hat sie sich bis ans Ende unvermindert bewahrt. — [1] Dies ist nicht so zu verstehen, als hielte ich Therese für die »unsterbliche Geliebte« von 1812. Das ist eine andre Frage und soll zur gegebenen Zeit erörtert werden. Hier sage ich nur so viel, daß ich nach sorgfältigster Prüfung aller erreichbaren persönlichen Papiere — die Familienbriefe werden noch zurückgehalten — und nach eingehenden freundschaftlichen Besprechungen mit Fräulein Dr. von Czeke, die mir freundlichst den Zugang dazu eröffnet hat, nicht

28. Giulietta Guicciardi, Gräfin Gallenberg

29. Giulietta Guicciardi, Gräfin Gallenberg

den Gedanken, Beethoven könne nach 1810 ein andrer gewesen sein als um 1800. Auch Therese war nicht mehr das junge Mädchen von einst, als sie mit über fünfunddreißig Jahren ihr Tagebuch begann. Das Leben ist eine harte Schule, und Therese hat, wie Beethoven, viel Schmerzliches erfahren müssen, ehe sie sich fromm auf sich selbst zurückzog, in männlicher Entsagung wie er. »Ergebenheit, innigste Ergebenheit in dein Schicksal!... O harter Kampf!...«, schrieb Beethoven 1812 in sein Taschenbuch, und etwa gleichzeitig zeichnete Therese auf: »Dulde und entbehre!«

Seitdem ich Theresens persönliche Papiere habe durchsehen dürfen, ist endlich für mich der Schleier gefallen, der ihre damaligen Seelenkämpfe bisher verhüllte, eine ganze Reihe von entscheidenden inneren Erfahrungen, aus denen sie als eine andere hervorgegangen ist. Was uns zuerst aus ihren Tagebüchern entgegenleuchtet – gemäß dem Wunsch der Besitzer lege ich mir bei allem, was ich darüber sage, die strengste Zurückhaltung auf –, ist die wundervolle Aufrichtigkeit der Seele, die sich da ergießt.[1] Sowohl in Deutschland wie in Frankreich hat es immer Männer und Frauen gegeben, die die Kunst verstanden, sich in dem Spiegel zu sehen und ungescheut ihr Bild

---

zu demselben Ergebnis gekommen bin wie sie. Die Annahme, Therese sei die »unsterbliche Geliebte«, würde für mich nicht in Widerspruch zu dem stehen, was ich von ihrem wahren Wesen und von den Ereignissen aus ihrem Leben zu der dafür in Betracht kommenden Zeit weiß. Was die Quellen selbst angeht, so stimmt darin so merkwürdig viel mit dem überein, was man bisher angenommen hat, daß ein weniger gewissenhafter als phantasiebegabter Historiker wohl darauf aufbauen könnte, was er in der Tat zu finden wünscht. Allein ich lasse mich nicht verlocken, sondern wahre das Geheimnis, bis bestimmtere Tatsachen Licht in die Angelegenheit bringen. Wenn aber auch die Frage nach der »unsterblichen Geliebten« einstweilen auf sich beruhen bleibt, so steht doch fest, daß Therese und Beethoven in den Jahren von 1806/07 bis 1812 sehr eng befreundet waren. — [1] Ich bemerke noch, daß das Tagebuch zeitlich über die Grenzen dieses Bandes hinausgeht. Abgesehen von ein paar losen Blättern, ist es erst vom Frühling 1809 an zusammenhängend geführt worden. Therese hatte damals — ein halbes Jahr nach ihrem Besuch bei Pestalozzi — unter dem Einfluß der starken sittlichen Eindrücke und schmerzlicher innerer Kämpfe eine wirkliche »Erleuchtung«.

zu beschreiben. Allein die Eitelkeit ist selten dabei zu kurz gekommen. Mancher stellt wohl einen häßlichen Zug bei sich fest, aber nur um, wie der große Unbußfertige von Genf, seine Freimütigkeit um so heller strahlen zu lassen. Oder man hat von den Schönen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert gelernt und weiß es einzurichten, daß die Fehler wie Schönheitspflästerchen wirken, daß das Bildnis durch Dunkelheiten doppelt interessant wirkt. Nichts von alledem bei Therese. Sie schreibt weder andern noch sich selbst zu Gefallen; sie beichtet, im religiösen Sinne des Wortes. Sie prüft ihr Gewissen[1] und schont sich nicht, denn sie

[1] Einige der ergreifendsten Stellen aus den »Réflexions sur moi-même«, mit denen das Tagebuch beginnt, sind während eines trostlosen Aufenthalts in Pisa geschrieben, wo sie, von Josephine und den Ihren, die sie begleitete, allein gelassen, sich unendlich einsam und »überflüssig« fühlte. »Ich wurde so isoliert gelassen, daß mich der Gang meiner kleinen Uhr erquickte, das einzig Mobile, das mich umgab!«, heißt es in den Memoiren. Es war am 12. April 1809, am Mittwoch nach Quasimodogeniti. Vierzehn Tage vorher, am Karmittwoch, hatte sie in Florenz jene Erleuchtung gehabt, von der sie zwar nicht genau berichtet, die aber ihr Leben lang tief in ihr nachgewirkt hat. Ein Jahr später, am 28. (29.) März 1810, schreibt sie darüber: »Ein Jahr ist vollendet mit dem heutigen Tage, daß die Gnade eines Ewigen mich in eine Situation versetzte, wo ein tiefer Blick in mein Inneres und in das Innere des moralischen Lebens mir vergönnt war; von dieser Epoche datiert sich eine ganze Reform meiner Denkungsart und meines Wesens . . .« Seit diesem entscheidenden Tage war der Mittwoch ihr stets heilig und der Sammlung in Gott mehr als die übrige Woche gewidmet. Manche Hefte benutzt sie ausschließlich für die Betrachtungen an ihrem »Heiligen Mittwoch«. Wir erleben die Stimmung jener Florentiner Tage mit ihr, den allberückenden Zauber, aus Glockenklang und umflorten Altären, aus Reue, Andacht und sehnender Erinnerung geheimnisvoll gewoben — Karmittwoch! Aus der Tiefe des Christenherzens steigt mit den Tränen, die dem Kreuz des Herrn geweiht sind, der ganze schwere Gram begangenen Unrechts auf. Der echte Christ denkt nicht daran, ihn sich zu erleichtern oder gar sich seiner Lebenswunden zu rühmen. Er sagt sein »mea culpa«. Auch Therese ist demütig, wie die Stunde es verlangt, von Herzen und mit klarer Einsicht. Und als die Schleier der Stillen Woche gefallen sind und nach dem sonnigen Osterfrieden der Alltag wiederkehrt, für Therese doppelt eintönig in der feierlichen Totenstadt Pisa, wo sie verlassen von den Ihren einsam dahinlebt, greift sie zur Feder, am 12. April, wieder an einem Mittwoch, und die Tore öffnen sich zu einem halben Jahrhundert schriftlicher Bekenntnisse.

ist allein mit Gott. Für sich selbst kennt sie keine Nachsicht, kein Verzeihen.[1]

Dem klaren Blick, der unerschrocken in jeden Hinterhalt des Denkens eindringt, gesellt sich bei ihr eine glühende und unbändige Phantasie, die dem unbedingten Bedürfnis nach Wahrheit scheinbar widerstreitet. »Diese ungezügelte Phantasie!« schreibt sie 1809 in bezug auf sich selbst. »So bin ich ein Imaginationsmensch – dieser müßten Schranken gesetzt werden.« Und weil sie die darin lauernden Gefahren kennt, eifert sie dagegen mit allem erdenklichen Scharfsinn und mit aller Grausamkeit. Sie überwacht sich unablässig und strauchelt trotzdem, und die verzweifelte Beschämung über solche Rückfälle, das beständige Wüten und Aufbegehren gegen sich selbst verleihen ihren Bekenntnissen bei aller sprachlichen Unbeholfenheit[2] ein eigenes Pathos, das sich später bis zur Größe, ja in erleuchteten Stunden bis zur Erhabenheit steigert. Wer sie für einen kalten Verstandesmenschen hält, ahnt wahrlich nichts von ihrem eigentlichen Wesen. Man braucht nur ihre Briefe an die Schwestern aus dem Jahre 1805 zu lesen[3], in denen sie von ihrer Liebe zu einem jungen Offizier erzählt. »Ich liebe also nicht wahrhaft?« heißt es da im Februar. »Was wäre dann dieses höchste der Gefühle, das jede, auch die geringste meiner

[1] Man kann mit einer Frau nicht grausamer umgehen als Therese mit sich selbst. Sie geißelt sich förmlich mit ihren Selbstbeschimpfungen. — [2] Die Seele, zu heiß, zu vielfältig bewegt, zu aufgewühlt, ist über alle Worte. Um sie auf dem Papier zu meistern, hätte es neben dem genialen Herzen einer genialen Feder bedurft. Die Gesellschaftsschicht aber, in der Theresens wechselvolles Leben verlief, war keineswegs die rechte Schule für eine schöne Sprache. Therese sprach und las wohl mehrere alte und moderne Sprachen, schrieb aber Deutsch und Französisch gleich schlecht. In ihrem Tagebuch gebraucht sie beide Sprachen bunt durcheinander. Doch in dem sprachlichen Wirrwarr kommt immer wieder die gequälte, leidenschaftliche, tapfere und in ihrer tiefen Einsicht geniale Seele zum Durchbruch. Das Edle und wahrhaft Echte strebt, sich aus der Schale zu befreien, die es gefangen hält. Therese weiß wohl, daß sie gefangen ist in sich selbst und ihr eigentliches Ich verleugnet, und bringt das manchmal großartig zum Ausdruck. — [3] Zum Teil veröffentlicht bei La Mara, »Beethoven und die Brunsviks«, S. 57, 65.

Handlungen beherrscht, diese innerste Befriedigung, die mich gegen alles, was nicht er ist, gleichgültig macht, diese tiefe Unruhe, diese Bangigkeit, dieser Wonnerausch, diese unnennbaren Seelenregungen, die ich zuvor nicht kannte, diese vollkommene Umwandlung meines ganzen sittlichen Wesens? Ich begreife anders, ich sehe anders, alles erscheint mir in einem höheren, klareren Lichte, als sei ein Schleier von meinen Augen gewichen; ... Ich lebe ein neues Leben ... ich weine, indem ich mir eines meine ganze Seele erfüllenden, unaussprechlich großen Glückes bewußt bin ...« – und besonders den Brief an ihre Mutter vom 29. September 1805: »... Keine Macht der Erde kann den Toten das Leben wiedergeben! ... Eine Eskadron war nicht im Gefecht – ein Hoffnungsstrahl! Vielleicht ist es die seinige; doch eine innere Stimme verneint es mir. Schon einige Tage vor Empfang der Nachricht mußte ich weinen und sah einen mit Blut befleckten Körper vor mir ... Nun ist mir alles gleichgültig; ich möchte mich einzig an den Franzosen rächen und denjenigen töten können, der dem, den ich liebe, den Tod gab! ...«

Mag sein, daß sie sich blenden ließ, daß ihre Liebe ein schöner Wahn war, wie ihre Schwestern fürchteten. Am 18. Februar 1805 schreibt ihr Charlotte: »O, gib dich keinen Illusionen über die Liebe hin und suche aus dieser Lethargie zu erwachen, ehe es zu spät ist ...« Die kleine Schwester weiß wohl, daß »ihre Tesi sich oftmals in diesen Empfindungen täuschte«, und kennt ihre »überspannte Einbildungskraft«. Therese hat es später rückhaltlos eingesehen und sich bittere Vorwürfe deswegen gemacht. Aber was ist die Leidenschaft anders als der Rausch der Sinne und der Phantasie, der das klare Auge umnebelt, bis es weder sich selbst noch den andern mehr erkennt. Leider darf ich gewisse Stellen aus dem Tagebuch von 1810 hier nicht wiedergeben, die erzählen, wie Therese sich mit Entsetzen am Rand eines moralischen Abgrunds sieht, wohin der Wirbelsturm die Ahnungslose gerissen hat, und nun die wilden Gewalten und die verbrecherischen Ge-

danken erkennt, die ihr durch die unbewußten Tiefen der Seele gezogen sind.[1] Die Zarte und doch so Widerstandsfähige – sie hat ihre ganze Familie überlebt und ist sechsundachtzig Jahre alt geworden, – die Reine, um deren Hals sich nur die Ärmchen fremder Kinder geschmiegt haben, all der kleinen Waisen, für die sie gesorgt hat wie eine Mutter, war dauernd den unbekannten Mächten der eigenen Seele ausgesetzt, die sie hierhin und dorthin verschlugen, und wußte das, voller Herzensangst und Scham. Sie war in der Tat dazu geschaffen, die Tragik der Appassionata zu erfassen, die sie eher als alle andern gehört und vielleicht auch gespielt hat.

Ihr unbestechlicher Verstand und ihr sicheres Gefühl für das geistig Wertvolle wiesen ihr ohne weiteres den Weg zum höchsten Schönen. Im Januar 1805 schickt sie ihren Schwestern ‚Wilhelm Tell', den sie gerade entdeckt hat, mit den Worten: »Wahrlich, solange Schiller und Beethoven schaffen, soll man sich nicht zu sterben wünschen ...« Und den Worten des jungen Mädchens schließt sich der Ausspruch der alten Frau an, als sie fünfzig Jahre später des toten Freundes gedenkt: »Hat Beethoven seine oder unsere Zeit erquickt? Seine Zeit hat ihn nicht verstanden. Christus, sans comparaison.«[2] Sie war geistig die stille Gefährtin der Großen und wußte es wohl. Am 2. Februar 1805 schrieb sie mit einem Stolz,

[1] An anderer Stelle heißt es einmal: »Souvent, je sens en moi une secousse violente, je me trouve dans un abîme, sans savoir comment j'y suis arrivée ... Mir ist als sei nun alles beendigt, mit mir im Reinen — O Gott schütze mich dafür!« — 1809 heißt es: »Mein Kampf soll gegen meine Sinnlichkeit sein ...« — und 1810: »Ich bin der Sinnlichkeit gefangen gegeben. Sie ist es, die mich beherrscht ...« — Man mag sich bemühen, wie man will, das Wort weniger kraß aufzufassen, als es klingt. Tatsache bleibt, daß sie in jedem Augenblick fühlbar bereit ist, trotz ihrer Willenskraft und ihrer überlegenen Vernunft dem ersten Anfall der Sinne und der Phantasie zu erliegen: »Der Augenblick beherrscht mein besseres Wollen, auch das augenblickliche Gefühl herrscht« (Mai 1810). Die stolze Seele bäumt sich auf gegen dies erniedrigende Bewußtsein. — »Ich weiß mich nicht empor zu heben über die tentation einen Fehler zu begehen. Quand serai-je ferme et sûre de moi? Quelle angoisse! ... Ai-je seulement conscience des passions qui sont en jeu? ...« — [2] Tagebuch, aus den letzten Jahren. Vgl. La Mara, »Beethoven und die Brunsviks«, S. 93.

den sie sich später bitterlich vorgeworfen hat: »Nach den Genies kommen zunächst diejenigen, die sie zu schätzen verstehen.«

Sie war musikalisch sehr begabt. Einer ihrer Freunde, ein verwöhnter Konzertbesucher, schreibt ihr 1805: »Ich wollte den ganzen heurigen Fasching drum geben, wenn ich das Vergnügen haben könnte, eine einzige Beethovensche Sonate von Ihnen zu hören«, – und am 27. August 1808 heißt es in einem andern Brief: »... diese hübschen Finger spielen die Sonaten Beethovens in einer Weise, die dem Meister und seinen Jüngern den Kopf verdreht.« Sie spielte nicht nur Klavier. Ehe sie ihre Stunden bei Beethoven begann, hatte sie mit einem Organisten Harmonielehre und Kontrapunkt getrieben. Sie hatte so viel musikalische Bildung und Sicherheit, daß sie bei den »charmanten Musiken«, die 1805/06 in Ofen zu Ehren des Großherzogs von Toskana gegeben wurden – ganze Oratorien kamen dabei zur Aufführung –, als »einzige Altsängerin, die vom Blatt sang«, mit dem Komponisten Spech zusammen die Leitung übernehmen konnte. Sie erzählt davon in ihren Memoiren. Am schönsten aber wirkte sie, wenn sie Verse vortrug, sowohl Dramatisches wie Lyrisches. Auch zeichnete und malte sie viel. Ebenso stark wie die Kunst zog die Wissenschaft ihren Geist an, – später hat sie für die Frauen ein Recht auf wissenschaftliche Ausbildung gefordert: »... L'astronomie, la physique, la chimie.. sont très à la portée d'un jeune enfant et surtout d'une fille qui a du génie. Ces choses sont faites pour les femmes, et ce n'est qu'un absurde préjugé qui nous en priva«, heißt es 1810 im Tagebuch.

Das alles gibt wohl einen Begriff von dem Reichtum ihrer Natur. Und doch wäre sie kaum der Gefahr entgangen, sich wie die meisten Frauen ihrer Kreise in den tausend Nichtigkeiten eines sorglosen und unfruchtbaren Müßiggangs zu verlieren, hätten sie nicht die harten Erlebnisse und die inneren Kämpfe, die ihr zwischen dem dreißigsten und vierzigsten Lebensjahr die Seele bis auf den Grund umpflügten, zu einem neuen Menschen gemacht.

Wie sie sich da unter tausend Schmerzen zu ihrer hohen Be-

stimmung durchgerungen hat, legt das Tagebuch offen dar. Das Allerpersönlichste soll noch nicht veröffentlicht werden. Aber ich kann versichern, daß ich keine Zeile, keine Enthüllung gefunden habe, die die Ehrfurcht vor ihrem Andenken nicht noch erhöhte. Immerhin verstehe ich sehr wohl, daß die Besitzer ihres schriftlichen Nachlasses sich vor gewissen Lesern scheuen, die die Geheimnisse des Herzens mit unsauberen Fingern anzufassen pflegen. Ich beschränke mich also darauf, die sittliche Umwälzung, die während der ersten Jahre des neuen Jahrhunderts in ihrer Seele vorging, in großen Zügen anzudeuten.

Das lebensprühende junge Mädchen, das im Frühling 1799 zu Beethoven kam, sorgte sich nicht weiter um die Zukunft. Wie ein glücklicher Traum lag das Leben vor ihr, bis es mit der Trennung der drei Schwestern, die sich von Herzen lieb hatten, wirklich begann. Nach Josephinens Hochzeit blieb Therese einsam im mütterlichen Schloß zurück. Ungemein aufnahmefähig und von regster Phantasie, versonnen und vielbelesen, war sie eine große Träumerin. Ihr abgeschiedenes, unbeschäftigtes Leben, alljährlich von ein paar Wochen eleganten leeren Treibens unterbrochen, nährte ihre geistige Unruhe und zugleich eine gewisse Scheu vor geregelter Tätigkeit, ja vor jeder körperlichen Anstrengung. Ihre Gesundheit litt darunter um so mehr, als dies träge Wesen ihr im Grunde nicht entsprach. In der Folge kam es an den Tag, daß tapfere Tat das gedeihliche Klima für sie war. Das zurückgedrängte Bedürfnis zu handeln trübte ihre rein gestimmte Natur. In den verträumten Höhen, wo ihr wohl war, dachte sie, wie sie selbst sagt, von sich zu groß und beleidigend klein von den andern. Das aber war nicht die richtige Gesinnung, um Herzen zu erobern, und so blieb sie allein und wurde bitter. Ihr anmaßender Ton, ihre verletzende Herbe und Offenheit[1] entzweiten sie mit ihrer ganzen Familie, sogar mit der heißgeliebten Josephine. Hier läßt das Tagebuch erkennen, wor-

[1] »Mein rauher Ton«, wie sie später in strenger Selbstanklage schreibt. Aus ihrer Kindheit in der wilden Puszta blieb ihr das herrische Auftreten, das rasche

auf der seltsame Einfluß beruhte, den die jüngere Schwester auf sie ausübte. Pepi, mit fünfundzwanzig Jahren Witwe und Mutter von vier Kindern, beherrschte sie durch ihre größere Lebenserfahrung und die ruhige Gewißheit, geliebt zu werden. Therese aber liebte einzig und allein Josephine und konnte es doch nicht lassen, ihr wehzutun, — sie brachte Mißstimmung und Unheil, wohin sie kam. Josephine war durch den Verlust ihres Mannes aus ihrer Bahn geworfen und hatte alle Kraft nötig, um sich im Gleichgewicht zu halten. So sagte sie sich ohne Erbarmen von der Schwester los, die sich und andre quälte. »Je sens encore«, schreibt Therese, »toute l'amertume, la douleur et le désespoir qui me prirent, lorsqu'après plusieurs tentatives (zusammen zu leben) elle me dit, pour la dernière fois, qu'elle ne pouvait me garder chez elle, que je l'abaissais elle-même, que je l'empêchais d'avancer, et que, dans son état maladif, ayant quatre enfants et une grande maison à conduire, il lui était impossible d'avoir sur moi l'influence qu'elle désirait... Je partis, et me crus détachée d'elle pour jamais...«

Das war im Sommer 1804, zu der Zeit, da Beethoven, damals ihr Nachbar auf dem Lande, dem Sturm der Appassionata in seiner Seele lauschte. In Theresens Herzen stürmte es nicht minder. Sie hatte das Gefühl, alles sei nun verloren, Freundschaft und Liebe. Es waren verzweifelte, dunkle Zeiten, da sie immer wieder ihre hoffnungslose Verlassenheit mit dem Glück ihrer Schwestern verglich: Josephine im Kreis ihrer Kinder, bewundert, verwöhnt von der Gesellschaft, von Beethoven umworben, und Charlotte, die jüngste, verlobt und bald darauf verheiratet. Nachdem Therese sich monatelang in ihrer Einsamkeit verzehrt hatte, empörte sich

Wort, die heftige Gegenrede. Sie mußte sich stets gewaltsam im Zaum halten und sich doch wegen ihrer Heftigkeit manche wegwerfende Bemerkung von der aristokratischen Josephine gefallen lassen. Im Tagebuch wird ersichtlich, daß sie ebenso stürmisch bereit war, sich den Leuten an den Hals zu werfen, wie sich gegen sie zu erbosen und in beiden Fällen ihr ganzes Innere mit seinen heiligsten Geheimnissen preiszugeben. Dann tat es ihr bitter leid; bei der nächsten Gelegenheit aber machte sie es ebenso.

ihre Tatkraft gegen das Unerträgliche. Um jeden Preis mußte sie die unentbehrliche Achtung und Liebe wiedergewinnen, und mit dem ihr eigenen Schwung macht sie ihren Vorsatz zur Wirklichkeit. Zunächst, im November 1804, stürzt sie sich kopfüber in ihre Leidenschaft für den schon erwähnten Toni, den jungen Offizier, der sie anscheinend geliebt hat. Aber es kam nicht zur Heirat; die Familie widersprach. Ein Jahr darauf, im Winter 1805/06, gibt sie sich mit allem Feuer dem Ofener Festtrubel hin. Sie will die erste Rolle spielen und tut es, – ein erstaunlicher Beweis für die dämonische Kraft, die in dem unverbindlichen und ungeselligen, wilden und verschlossenen Mädchen schlummerte, das weniger als andre von der Natur begünstigt war. Sie hat sich vorgenommen, die Herzen zu gewinnen, die Allbewunderte und Allumworbene zu sein, und sie erreicht es auf das glänzendste. Nun ist sie schön und wird täglich schöner, lustiger, geistreicher, angeregter, witziger, sie läßt alle ihre Gaben funkeln, musiziert, deklamiert, spielt Theater, tändelt, plaudert, kleidet sich mit unerschöpflicher Phantasie und Eleganz und feiert Triumph über Triumph. Sie ist die Königin der Gesellschaft, von allen umdrängt und geliebt. Sogar der Großherzog von Toskana ist bezaubert. »Ich habe es verschmäht, die Egeria des florentinischen Numa zu sein«, schreibt sie später.[1] Die Freude verklärt sie, das Glück macht sie ruhig, weich und liebevoll. Sie denkt an Heiraten. Aber es war nur ein äußerlicher Sieg, das fühlte sie wohl. Manche andre hätte sich dabei beruhigt. Allein Therese hatte wie Josephine einen tiefen sittlichen Ernst und war, noch mehr als die Schwester, von einer furchtlosen Aufrichtigkeit, die kein Glanz zu blenden vermochte. Sie konnte bei der innern Hohlheit ihres Erfolges kein Genüge finden.

Dann kam das Jahr 1807, und Josephine, die seit langer Zeit fern von der Schwester lebte, schrieb ihr, ob sie nicht wieder zu ihr kommen und ihr bei der Erziehung ihrer Töchter helfen wolle. Wohl empfand Therese mit stolzer Genugtuung, wie das Herz

[1] 1818. Vgl. La Mara.

der geliebten Schwester sich ihr wieder zuwendete, und brannte darauf, sie in die Arme zu schließen, allein ein Rest von Groll über die frühere Kränkung hielt sie zurück. Auch lockte es sie nicht, den ihr noch neuen gesellschaftlichen Glanz mit dem bescheidenen Leben liebevoller häuslicher Pflichterfüllung zu vertauschen, das bei Pepi ihrer wartete. Sie antwortete ausweichend, vertröstete Josephine auf künftige Zeiten und fuhr nach Karlsbad. Später hat sie es bitter bereut; es war die letzte Gelegenheit, sich Josephine für immer zu verbinden. Nun zieht Pepi sich wieder von ihr zurück, und im folgenden Jahre lernt sie ihren zweiten Mann kennen, der sie dann für immer unglücklich gemacht hat. Auch über Therese ist in diesen beiden Jahren das Unglück ihres ganzen Lebens hereingebrochen, wie sie, allerdings ohne weitere Erklärungen, in ihren Aufzeichnungen von 1809 andeutet.

Was hat sich in den Jahren von 1807 bis 1809 zugetragen? Es soll hier nicht der Versuch gemacht werden, das Geheimnis aufzudecken. Tatsache ist, daß gerade damals Beethoven in ein näheres Verhältnis zu Therese trat; daß aber seine Gegenwart mit jenen unaufgeklärten Kümmernissen zusammenhing, ist nirgends zu ersehen. Theresens Anteil an seiner künstlerischen Entwicklung hatte nie aufgehört, und Beethoven hatte nicht versäumt, ihr bei Gelegenheit durch Josephine oder Charlotte »alles Schöne und Liebe« ausrichten zu lassen. »Immer fragt er nach Dir«, schreibt Charlotte ihr am 20. November 1804. Aber solche Bestellungen gingen nicht über die üblichen Höflichkeitsformen hinaus. Die Neckerei, mit der er sie dann in seinem Brief an Franz vom 11. Mai 1807 an ihr Versprechen erinnert, sein Bild zu malen, klingt entschieden wärmer: »... Küsse Deine Schwester Therese, sage ihr, ich fürchte, ich werde groß, ohne daß ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, werden müssen.« Dann heißt es weiter: »Schicke gleich morgen die Quartetten-Quar-tetten-t-e-t-t-e-n.«[1]

Franz vermittelte. Der unverheiratete Bruder und die unver-

[1] Siehe Thayer III, S. 30.

heiratete älteste Schwester waren einander immer näher gekommen. »Alles heiratet, alles baut sich Nester, nur Du und ich wollen nicht daran«, schreibt Therese ihm am 14. Oktober 1804. Franz aber war hingerissen von Beethovens Musik. Sie war eigentlich seine einzige Leidenschaft, – bis weit über sein vierzigstes Lebensjahr hinaus blieb der schwache, kränkliche, begabte, aber untätige Junggeselle den Frauen gegenüber vollständig gleichgültig. Dann allerdings hat er der Liebe seinen Tribut zahlen müssen. Er wurde viel mit seiner Weiberfeindschaft geneckt, die Schwestern nannten ihn den »eiskalten Ritter«. Es ist in der Tat ein wunderliches Zusammentreffen, daß gerade diese kühle Natur an dem Ruhm der Appassionata teilhaben sollte, die ihm – oder durch ihn andern – gewidmet ist. Für Beethoven allein war er Feuer und Flamme. Der Meister schickte ihm seine kaum fertigen Werke im Manuskript, auch die Rasumowsky-Quartette, die Franz, wie aus der oben angeführten Mahnung hervorgeht, reichlich lange behalten hat. Beethoven war oft in Ungarn sein Gast und scheint auch die Appassionata während des Sommers 1806 in Martonvásár vollendet zu haben. Franz ging mit ihm um, als gehörte er zur Familie, und in den Jahren von 1807 bis 1812 sind die beiden einander wirklich wie Brüder nahegetreten. »Leb wohl, teurer Bruder, sei es mir, ich habe keinen, den ich so nennen könnte ...«, schließt Beethoven einen Brief aus dem Sommer 1812.

Es ist also anzunehmen, daß Beethoven und Therese durch Franz regelmäßig voneinander hörten. Der lustige Auftrag vom Mai 1807 hat sie jedenfalls erreicht, denn Anfang 1811 schreibt er ihr: »... Noch bin ich Ihnen lieben Dank schuldig für Ihr schönes Bild, und indem ich mich als Schuldner anklage, muß ich sogleich ein Bettler erscheinen, indem ich Sie ersuche, wenn Sie einmal den Genius der Malerei in sich fühlen, mir doch jene kleine Handzeichnung zu erneuern, welche ich so unglücklich war zu verlieren. Ein Adler sah in die Sonne, so wars, ich kanns nicht vergessen; aber glauben Sie nicht, daß ich mich bei so etwas denke, obschon

man mir so etwas schon zugeschrieben; betrachten doch viele ein Heldenstück mit Vergnügen, ohne auch das mindeste ähnliche damit zu haben ...« Therese hat den Brief abgeschrieben und am 2. Februar 1811 an Josephine geschickt. Aber dies gehört einem spätern Zeitabschnitt an, der in einem künftigen Bande besprochen werden soll. Dann wird auch der berühmte Brief an die »unsterbliche Geliebte« zur Erörterung kommen, der, wie jetzt feststeht, aus dem Jahre 1812 stammt.

Während der Zeit, die uns hier beschäftigt, fangen Beethoven und Therese gerade an, einander nach so langer Bekanntschaft endlich kennen zu lernen. Therese kennt sich ja selbst noch kaum. 1807 und 1808 verbringt sie den Sommer in Karlsbad und genießt zum letztenmal die Freuden und Aufregungen der Gesellschaft. Sie ist wieder ganz gesund geworden. Ihre Mutter hatte anscheinend den Plan, ihr ein Haus in Eger bauen zu lassen, wo sie unabhängig und standesgemäß leben könnte.[1] Sie sah Beethoven damals recht oft. Aber die Erinnerung an Josephinens Liebe zu ihm ist noch so mächtig in ihr, daß sie, wenn sie ihn sieht, nur an die Schwester denkt, und umgekehrt.[2]

Im Laufe des Jahres 1808 wird alles anders. Josephinens und auch Theresens Leben nehmen eine neue Wendung, und damit werden auch Theresens Gedanken in neue Bahnen gelenkt. Im Sommer holt Josephine die Schwester in Karlsbad ab und fährt mit

[1] So berichten wenigstens Theresens Memoiren. Aber aus den neuerdings erschlossenen Familienpapieren geht nirgends hervor, daß das Vorhaben ausgeführt worden ist. Später bedauerte Therese einmal schmerzlich, kein Heim zu haben und immer bei andern wohnen zu müssen. — [2] In einem im Dezember 1921 in Berlin versteigerten Brief aus dem Sommer 1808 (nicht 1807, wie die Anzeige in dem Autographenkatalog von Leo Liepmannssohn Nr. 47 lautet) schreibt Therese: »Beethoven sah ich die letzten Tage sehr viel...« und bittet, ein Bild, das ein gewisser Neigart kürzlich von ihm gemalt habe, möge an Pepi geschickt werden. — Und als Charlotte Teleki im März 1807 einen Knaben sieht, dessen Blick und Ausdruck sie an Beethoven erinnert, schreibt sie in einem ähnlichen Gefühl den Schwestern: »Ich bin bezaubert von dem Jungen und wünschte, Pepi hätte ihn gesehen.«

ihr in die Schweiz, um Pestalozzi in Yverdon zu besuchen. Josephine hat nur die Erziehung ihrer Kinder im Auge. Therese aber spürt die apostolische Glut, die von dem großen Erzieher ausgeht, »dem schwachen Männchen« mit dem »unaussprechlich häßlichen Gesicht« und dem »himmlischen Gemüt« – den »Riesengeist an Willen, über alles Gewöhnliche hoch erhaben«. »Da übertrug er sein Feuer der Liebe in meinen Geist«, heißt es weiter in den Memoiren. »... Dort lernte ich kennen, was mein Geist bedurfte: Wirkung auf das Volk. Das Wort war gefunden. Von da an hörte alle egoistische Selbstbildung auf; dem Vaterland weihten wir uns als Erzieherinnen seiner Massen. Ihnen Kräfte, Zeit; dem künftigen Geschlechte Liebe!« Ein paar Jahre noch glomm der Funke unter der Asche, dann aber verzehrte das Feuer sie ganz, die Flamme leidenschaftlichster Hingebung an Volkserziehung und Volkswohlfahrt, an die armen und verwahrlosten Kinder – allumfangende Mutterliebe.

Josephine förderte diese Entwicklung, – wenn auch nicht ganz uneigennützig. Sie wälzte die Last, die die Erziehung ihrer Kinder ihr auferlegte, auf Therese ab. Bei Pestalozzi hatte sie den Baron Stackelberg kennen gelernt, der sie ganz in seinen Bann zog und schließlich ihr zweiter Gatte wurde. Sie geht von nun an in ihren häuslichen Sorgen auf, und Theresens schwesterliche Liebe wird in den engen Kreis hineingezogen und mißbraucht. Therese aber war groß genug, was sie tat, von Herzen zu tun und aus ihrer Aufopferung Glück und neues Leben zu schöpfen. Ihr Tagebuch gibt Kunde davon, wie sie sich in heißem Ringen um die Wahrheit unter tausend Zweifeln und Schmerzen die Überlegenheit über ihr Schicksal erkämpft hat. Daß Therese und Beethoven damals mehr als je einander nahe waren und auch wohl daran denken mochten, ihre Geschicke zu vereinigen, scheint mir psychologisch durchaus denkbar und natürlich, womit ich aber keineswegs behaupten will, daß es sich wirklich so verhielt.[1] Die Frage soll uns erst später be-

[1] Was ich bisher von den mir freundlichst zur Verfügung gestellten Papieren durchgesehen habe, führt mich im Augenblick zu der Annahme, daß Therese

schäftigen. Hier genügt die Feststellung, daß die Jahre von 1809 bis 1813 für alle beide eine Zeit entscheidender innerer Kämpfe, Enttäuschungen und Wandlungen gewesen sind.[1] Therese wird nun, was sie ist; der junge Beethoven aber stirbt.

---

wohl zu der Zeit und an dem Ort, die sich aus dem Brief an die »unsterbliche Geliebte« zu ergeben scheinen, mit Beethoven zusammengetroffen sein könnte und auch in einem erhöhten Augenblick leidenschaftlichen Nachgebens den Sturm der Gefühle in ihm wachgerufen haben mag, von dem der berühmte Brief wiederklingt. Aber es scheint mir so gut wie sicher, daß sie sich, wenn das wirklich der Fall war, alsbald wieder auf sich selbst besinnen und den Brief hat zurückschicken müssen. Sie gehörte damals nicht mehr sich selbst, sie war für eine Ehe nicht mehr frei. Sie wußte in der Unmenge von Pflichten, die auf sie einstürmten, kaum noch aus und ein. Dabei handelte es sich nicht um ihre religiöse und soziale Bestimmung, die noch jahrelang zurücktrat, sondern um den wirtschaftlichen Zusammenbruch ihrer Schwester Josephine und vielerlei schweres häusliches Unglück, das gerade in diesen Monaten das ungeteilte Opfer ihrer Person zum Besten der Ihren forderte. Über alle diese Ereignisse, deren Besprechung hier nicht am Platze sein würde, gedenke ich in einer eigens der Gräfin Therese Brunsvik gewidmeten Arbeit ausführlich zu berichten. — [1] Sie rücken sich damals in ihrem ganzen Wesen seltsam nahe. Es mutet uns eigentümlich an, wenn wir aus Theresens Feder Worte lesen, die an bekannte Aussprüche Beethovens anklingen: »Je ne veux plus confondre la bonté avec la faiblesse. Je n'étais jamais bonne, quoique je le crusse: la véritable bonté est alliée à la force...« — und an andrer Stelle: »La bonté stérile est une véritable faiblesse d'esprit et de caractère... Un homme qui s'en contente est une bonne bête; mais s'il y joint des prétentions, il est le plus malheureux et le plus méprisable des êtres...« (Tagebuch 1809). — Dann spricht sie in denselben Worten wie Beethoven von ihrem Abscheu vor dem »Kleinlichkeitsgeist«: »Er ist mir verhaßt.« (Tagebuch 1816. Vgl. auch La Mara, »Beethoven und die Brunsviks«, S. 86.) — Und endlich das Heldenwort: »Ohne Gefahr und Kampf ist kein Sieg.« Sagt das Beethoven oder Therese? — An andrer Stelle unterstreicht sie mehrfach ein Lieblingswort Beethovens, das er auch in Musik gesetzt hat: »Edel sei der Mensch, hülfreich und gut!« — Wenn wir aber unter dem 16. April 1811 in ihrem Tagebuch lesen, welchen Platz Beethoven unter ihren geistigen Führern einnimmt, dann sind solche Übereinstimmungen kaum noch verwunderlich: »Welch himmlisches Vergnügen, in schönen Seelen und ihren Schriften das Erhabene, das Göttliche im Menschen zu finden: Goethe... Herder vor allen, und van Beethoven... etc.«

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Ludwig van Beethoven. Kupferstich von Johann Josef Neidl nach der verschollenen Zeichnung von Gandolf Steinhauser (1801) 16
2. Joseph Haydn. Nach dem Stich von J. E. Mansfeld . . 17
3. Anzeige »Einer großen musikalischen Akademie« im k. k. Hoftheater am 29. März 1795 32
   Erstes öffentliches Konzert Beethovens in Wien, bei dem er das Klavierkonzert in B-Dur (op. 19) spielte.
4. Titelblatt der »Trois Trios pour le Piano-Forte, Violon et Violoncelle« 33
   Gewidmet dem Fürsten Carl von Lichnowsky, 1795.
5. Fürst Carl von Lichnowsky. Nach einem Ölgemälde . . 48
6. Fürstin Christine von Lichnowsky, geb. Gräfin Thun. Nach einem Ölgemälde von Guiseppe Grassi 49
   5 und 6 im Besitz des Fürsten Lichnowsky, Schloß Grätz und Schloß Kuchelna.
7. Blatt aus dem »Skizzenbuch« vom Jahre 1800. Entwürfe zur 3. Symphonie (op. 55 Es-Dur), »Eroica« 64
8. Blatt aus dem »Skizzenbuch« vom Jahre 1800. Entwürfe in As-Moll zum »Marcia funebre sulla morte d'un eroe« aus der Sonate As-Dur für Pianoforte op. 26 65
   7 und 8 im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.
9. Titel von Beethovens Niederschrift der »Eroica«, mit der durchstrichenen Widmung an General Bonaparte. (Vollendet 1803) 72

10. Eine Seite aus Beethovens Niederschrift der »Eroica« . . 73
9 und 10 im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
11. Das Wohnhaus Beethovens in Heiligenstadt (Sommer 1802). Photographie: Verlagsanstalt Kunstgraphik Wien 80
12. Die Kirche in Heiligenstadt. Nach einem Aquarell von C. Schütz. (Um 1800) 81
Im Besitz der Albertina, Wien.
13. Ludwig van Beethoven, nach dem Miniatur-Gemälde auf Elfenbein von Christian Hornemann (1803) 96
Im Besitz des Herrn Dr. Stefan von Breuning in Wien.
14. Gesamtansicht von Wien. Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Stich nach einem Aquarell von Jakob Alt . . 97
15. Der Kohlmarkt in Wien. (Um 1800). Nach einem anonymen Stich 128
16. Der Michaelsplatz in Wien. (Um 1800). Nach einem kolorierten Stich von C. Postl 129
17. Seite aus Beethovens Niederschrift der »Appassionata« (F-Moll op. 57), vollendet 1806 144
Im Besitz des Conservatoire de Musique in Paris.
18. Ludwig van Beethoven. Stich von Blasius Höfel nach der Zeichnung von Louis Letronne (1814), mit eigenhändiger Widmung Beethovens an seinen Freund Franz Wegeler 176
Im Besitz des Herrn Julius Wegeler in Koblenz.
19. Das Pasqualatische Haus an der Mölkerbastei in Wien, in das Beethoven im Herbst 1804 gezogen war. Photographie: Bruno Reiffenstein, Wien 177
20. Eine Seite aus Beethovens Niederschrift des »Fidelio« (vollendet 1805) 192
Im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.
21. Das Theater an der Wien. Photographie: J. Scherb, Wien 193
In diesem Hause, wo er seit Ende 1804 wohnte, komponierte Beethoven den »Fidelio«. Hier wurde dieser am 20. November 1805 zum erstenmal aufgeführt.

22. Die alte Universität. Zeichnung und Stich von C. Schütz (1790) 208
Dort fand am 8. Dezember 1813 bei einem Konzert zum Besten der Invaliden der Schlacht bei Hanau die Erstaufführung der Schlachtsymphonie und der siebenten Symphonie statt.
23. Der große Redoutensaal in Wien. Nach einem Aquarell von Josef Schütz (um 1800) 209
In den Redoutensälen am Josephsplatz, die 1744 erbaut, zur Gebäude-Gruppe der Hofburg gehören, trat Beethoven seit 1795 in Konzerten auf. Im Januar 1814 veranstaltete er sein erstes eigenes Konzert im »Großen Redoutensaal«, bei dem die Schlachtsymphonie und die siebente Symphonie zur Aufführung kamen.
24. Beethovens Kopf. Ölstudie, angefertigt am Totenbett am 28. März 1827 von Joseph Danhauser 224
25. Beethovens Hände. Ölstudie, angefertigt am Totenbett am 28. März 1827 von Joseph Danhauser 225
24 und 25 im Besitz des Archivs des Hauses Artaria & Comp. in Wien.
26. Therese Brunsvik. Gemälde von Kallhofer (1801?) . . . 240
Im Besitz des Grafen Rudolf Chotek, Schloß Korompa.
27. Josephine Brunsvik, spätere Gräfin Deym 241
Nach einer Miniatur im Besitz der Gräfin Maria Deym auf Schloß Nemischl.
28. Giulietta Guicciardi, spätere Gräfin Gallenberg (aus den Jahren 1801/02) 256
Miniatur im Besitz des Herrn Dr. Stefan von Breuning in Wien.
29. Giulietta Guicciardi, spätere Gräfin Gallenberg (wahrscheinlich aus dem Jahre 1815) 257
Im Besitz der Gräfin Mengersen, Schloß Zschepplin.

Eine Seite aus Beethovens Niederschrift der »Mondschein-Sonate« 97

Diese 1801 entstandene Cis-Moll-Sonate (op. 27 II) ist der Gräfin Giulietta Guicciardi gewidmet.
Im Besitz des Beethovenhauses in Bonn a. Rh.
Beilage: Faksimile des Heiligenstädter Testaments vom 6. Oktober 1802 217
Nach dem Original im Besitz der Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek.

* * *

Der Verfasser und der Verlag danken auch an dieser Stelle den Besitzern der Bilder und Handschriften für die freundlich erteilte Genehmigung zur Reproduktion.

INHALT

Einleitung 5

Erstes Kapitel: *Das Jahr Achtzehnhundert – Der dreißigjährige Beethoven* 8

Zweites Kapitel: *Die Eroica* 41

Drittes Kapitel: *Die Appassionata* 74

Viertes Kapitel: *Leonore* 162

An den Leser 211

I. Beethovens Taubheit 213

II. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1800 . . 232

III. Die Schwestern Brunsvik und ihre Cousine Giulietta Guicciardi 234

Verzeichnis der Abbildungen 272

DRUCK DES TEXTES UND DER TAFELN VON
FR. RICHTER G. M. B. H. IN LEIPZIG, DER LICHT-
DRUCKTAFEL VON SINSEL & CO. IN LEIPZIG

UNIVERSAL
LIBRARY

106 909

UNIVERSAL
LIBRARY